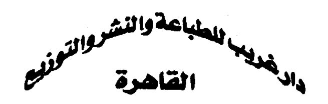
لغة التعبير بالجسد

في

الفن والتجارة والسياسة

دكتــور

نبيــل راغــب



الكتـــــــاب : لغة التعبير بالجسد فى الفن والتجارة والسياسة
المـــــــؤلف : د / نبـــيل راغـــــب
تاريخ النشـــر : ١٩٩٨
رقـــم الإيـــداع : ٤٦٢٥ / ٩٨
الترقيم الدولى : I.S.B.N 977-215-318-1

الناشـــــــر : **دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع**
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التـوزيـــــع : دار غريب ١ , ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التســويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

فصول الدراسة

الموضوع	الصفحة



مقدمة

لم ينشغل الإنسان منذ بداية وعيه بالحياة مثلما انشغل بجسده. وهذه ظاهرة طبيعية للغاية لأن هذا الجسد هو كيانه المادى الذى يوجد من خلاله على وجه هذه الأرض. ولا يمكن تصور الحياة البشرية برمتها بدون هذا الجسد. وبرغم أنه كيان فانٍ، فإنه وعاء الروح الخالدة، والإدراك العقلى، والوعى الإنسانى، والطاقة الحيوية، والتجدد المستمر، والإحساس المرهف، والوجدان البناء، والتواصل الفكرى، والتطور الثقافى، والتقدم العلمى، والازدهار الحضارى، إذا ما أحسن استغلاله. لكنه يمكن أن يتحول إلى طاقة مدمرة وكيان خرب إذا ما أسىء توظيفه. ولذلك كان من الطبيعى أن يصبح محوراً لكل العلوم الطبيعية والإنسانية والفلسفات والفنون والآداب والثقافات والحضارات، وقبل كل ذلك للمجالات الدينية والأخلاقية التى كانت بالمرصاد لكل محاولات الانحراف به بعيداً عن الأهداف التى من أجلها خلقه الله سبحانه وتعالى .

وبرغم الجهود الجبارة والمتواصلة التى بذلتها العلوم الطبيعية والطبية والفسيولوجية والبيولوجية وأيضاً الكيمياء الحيوية والهندسة البشرية فى فهم طبيعة الجسد، فإنه لا يزال سراً مستغلقاً عليها إلى حد كبير، بحيث تُعرف الظواهر بنتائجها وليس بأسبابها. فهو قارة شاسعة ومجهولة لأن ما اكتشف من مجاهلها ومتاهاتها مجرد مناطق قليلة ومحدودة المساحة للغاية. والإعجاز الذى يحتوى عليه أعمق وأكبر وأشمل من أن يدركه العقل البشرى. ومن هذا كان الدور الحيوى الذى قامت به الفنون والآداب والثقافات والحضارات والعلوم الإنسانية فى مجال بلورة القدرات التعبيرية والمعنوية والفكرية والفنية والجمالية والإيحائية الكامنة فى الجسد، سواء أكانت فطرية أم مكتسبة، والتى تشكل لغة

خاصة به، لغة للتواصل بين البشر، لا تحتاج إلى ترجمة، ولذلك فإن مفرداتها ليست محدودة أو مقيدة بقاموس مثل لغة الكلام المنطوق. إنه لغة مرئية، مادية، ملموسة، تتجاوز الدلالات التقليدية إلى الإيحاءات والإيماءات والإشارات والإرهاصات التى لا يمكن حصرها. إنه لغة الإحساس والعاطفة والوجدان كما أنه لغة العقل والمنطق والقياس، وقد تجسدت أمام بصر الإنسان وبصيرته .

إن الطبيعة التي جبل عليها الإنسان لا تُمكنه من إدراك المجرد إلا من خلال المجسد المادى الملموس، وهذا يعنى أن المجرد والمجسد هما وجهان لعملة واحدة، هى الوجود الإنسانى الذاتى، ومن هنا كان ارتباط الروح بالجسد الذى ليس له وجود وحياة بدونها، كما كان الفن ضرورة للجسد وضرورة للروح أيضا. فالفن هو الذى طور لغة الجسد بعد أن فلسفها وقنن معانيها ودلالاتها من خلال الحركات والإيماءات والإشارات، كى يصل بها إلى أعلى درجات التعبير عن العواطف والرغبات والغرائز والآمال والطموحات والآلام والإحباطات، وطفرات الروح فى بحثها الدائم عن معنى الوجود.

وقد أتاح هذا التلاحم الحميم والحيوى بين القوى البشرية المادية والقوى الروحية الخفيفة، طاقة مبهرة لكل الفنون الحركية كى تسيطر على عنصرى الزمان والمكان، وكى تتحدث بلغة لا تدانيها لغة أخرى فى قدرتها التعبيرية عن مكنونات النفس البشرية وأسرار الوجود الإنسانى. وكلما تميزت هذه اللغة بخصوبة المفردات وضبط الأساليب، أتاحت للإنسان خيالاً روحياً لا غنى له عنه، وتصبح حركة الجسد تجسيداً لتطلعات الروح وآفاقها اللانهائية. وقد تجلت هذه الحركات والتطلعات فى فنون الرقص الشعبى، والباليه، والتمثيل الصامت، والعرض المسرحى، والفيلم السينمائى، والفن التشكيلى ؛ وهى الفنون التى تدور حولها ستة فصول من الفصول العشرة فى هذا الكتاب .

لكن هذا السمو الروحى والفكرى والوجدانى الذى ارتقى إليه الإنسان على درجات وإبداعات الفن الراقى الرفيع عبر العصور، لم يمنع فئة أخرى من أدعياء الفن من الاتجار فيه، والهبوط به إلى الدرك الأسفل حيث الصور العارية التى

تتغاضى عن جماليات الجسد البشرى ولغته الراقية البديعة إلى التركيز على مكامن الجذب الجنسى الحيوانى، والعروض المسرحية والسينمائية الفاضحة التى تكتب قصصها وتصمم مشاهدها لمجرد استعراض العلاقات الجنسية فى أخص خصائصها، والقصص والروايات البورنوجرافية الفاضحة التى تنشر لإشباع خيال المراهقين والمحبطين والمكبوتين، والرقصات العارية وفقرات خلع الملابس التى تقدم فى الأندية الليلية، وغير ذلك من وسائل إلهاء الجماهير عامة والشباب خاصة بدعوى التحرر من كل قيود التزمت وضيق الأفق اللذين يعوقان الإنسان من الإنطلاق نحو آفاق جديدة، فى حين أن هذه الظواهر التى لا تمت إلى الفن والحرية بصلة من قريب أو بعيد، هى إحدى الأدوات السياسية التى تستخدمها الحضارة الغربية للتنفيس عن أية شحنات محتملة داخل الجماهير، بحيث تتراجع مظاهر التمرد والرفض لكل مظاهر الظلم الاجتماعى، التى تعانى منها بعض الطبقات المطحونة أو الفئات المهمشة. ذلك أن الفن الرفيع الراقى الذى يحتاج إلى وعى وإدراك وفهم وحس جمالى، قد لا يكون أداة حاسمة لتطبيق هذه الاستراتيجية التى تحتاج إلى تربية فنية طويلة المدى والنفس، وباهظة التكاليف، وبالتالى عاجزة عن التأثير فى العامة والغوغاء الذين ليسوا بالضرورة من الفقراء والكادحين .

أما الأعمال التى تدعى الفن والإبهار الفنى حتى تجمل نفسها وهى تضرب على أوتار الغريزة والشبق والإغراء والإثارة الجسدية، فهى تنفذ فى قلوب الجماهير كما ينفذ السكين فى الزبد، لأنها ليست فى حاجة إلى حس فنى أو ذوق مرهف أو ثقافة رفيعة أو وعى حضارى، إذ أنها مجرد ضرب مباشر أو خبيث أو ذكى على أوتار الغريزة الجنسية التى يشترك فيها كل البشر. وهى عملية سهلة وتلقائية ومغرية، خاصة بالنسبة للذين لا يرون فى حياتهم من المتع سوى الإشباع المادى، وبالتالى فهم على استعداد لتقبل مثل هذه الأعمال الهابطة بل والإقبال عليها لشغل فراغ حياتهم الخاوية من كل مباهج روحية وأفراح فكرية .

ولغة الجسد فى هذا المجال لغة جريئة، مباشرة، بل فاضحة وسوقية، وليست فى حاجة إلى ترجمة مفرداتها الفكرية والفنية. إنها نداء للغريزة التى يمكن أن تثار فى لحظات بمجرد التعرض لمثل هذه الأعمال الهابطة دون أدنى تفكير، وبالتالى الانقياد لها. وكان من الطبيعى أن تروج تجارة الجسد فى هذا المجال لدرجة أنها أصبحت بنداً لا يمكن تجاهله فى ميزانية بعض الدول. كل هذا جرى ويجرى تحت ستار الفن الرائج أو الرواج الفنى، والفن الراقى الرفيع منه براء. ومن هنا كانت ضرورة تعريته ووضع الحدود الفاصلة بينه وبين الفن الذى واكب الحضارة الإنسانية فى أزهى عصورها، خاصة بعد أن اختلط الحابل بالنابل، وضاعت المعايير والتقاليد، وارتكبت جرائم كثيرة باسم الفن. فهذا الفن مجرد تجارة رخيصة ومريبة ومسمومة كما سنجد فى الفصول الأخرى من هذا الكتاب والتى تعالج لغة الجسد فى مجالات الفن الفاضح، ودنيا التجارة والاقتصاد وكواليس السياسة والجاسوسية، وتلقى عليها الأضواء الفاحصة لتكشف إلى أى مدى أو قاع هبطت هذه التجارة الرخيصة بالفن من قممه الشامخة تحت أضواء الجمال الوجدانى والشوق الروحى والرؤية الثاقبة، إلى كهوف الغريزة المعتمة التى لا تعرف سوى الإشباع اللحظى العابر الذى اتخذ من الفن – للأسف – وسيلة لتجميل نفسه وتغطية سمومه بغلاف من عسل الفن الجميل.

فقد توسل هذا الفن الفاضح بكل أساليب الإبهار فبدا متألقاً، ومثيراً للأحاسيس البدائية، ومشبعاً للمشاعر الفجة، وبالتالى رائجاً فى أوساط كثيرة وعلى مستويات عديدة. ذلك أن لغة الجسد ليست قاصرة على مجالات الفن فحسب، بل تنتشر فى شتى مجالات الحياة، خاصة فى مجالات التجارة والسياسة حيث تستخدم كسلاح للتفاهم أو الإغراء أو الإقناع أو الخداع، وهى استخدامات غير أخلاقية فى الغالب الأعم، وليس لها هدف سوى الترويج التجارى أو الخداع السياسى، ولا تتورع من أن تتخذ من الإبهار الفنى سلاحاً فعالاً لها، وبالتالى فهى تمد الفن الفاضح والهابط بقوى دفع متجددة، خاصة أنها تتحكم فى الآليات الاقتصادية والسياسية التى تفوق بكثير تلك التى يمتلكها الإنتاج الرفيع والراقى للأعمال الفنية التى تمثل – فى أحايين كثيرة – سباحة ضد التيار الجارف.

إن هذا الكتاب تطبيق عملى للمبدأ الحضارى العظيم الذى ينادى بأنه لا حياء فى العلم الذى لا يعترف إلا بالتقويم الموضوعى والمنهج التحليلى الذى يبلور الإيجابيات لتدعيمها وترسيخها وتطويرها، ويفضح السلبيات لتحجيمها ورفضها وصدها للتخلص منها فى نهاية الأمر. إن إيجابيات الفن الراقى الرفيع الذى سما بفكر الإنسان وروحه وسلوكه إلى آفاق لم تبلغها بقية المخلوقات، إيجابيات كثيرة وعديدة ومع ذلك فهى تعانى كثيرا وهى تحاول الصمود والتصدى لسلبيات الفن الفاضح الرخيص الذى يجتاح عالم اليوم الذى تحول إلى قرية صغيرة بفضل ثورة الاتصالات التى تمثلت فى الأقمار الصناعية والشبكات الفضائية التى تعتبر سلاحاً ذا حدين. فهى تحت إمرة من يستخدمها سواءً لإعلاء شأن الحق والخير والجمال أو لنشر جحافل الباطل والشر والقبح. وهذا الكتاب محاولة حثيثة لوضع الأمور فى نصابها .

د. نبيل راغب

المهندسين فى ٩ يناير ١٩٩٨

الفصل الأول

لغة الجسد فى الرقص الشعبى

يطلق مصطلح الرقص الشعبى بصفة عامة على جميع أشكال الرقص التى تمارسها أجناس وسلالات جميع شعوب العالم، سواءً البدائى منها أو المتطور. وهو فن استطاع أن يفسر دلالات حركة الأجسام البشرية، وسيكلوجية وروح مختلف الشعوب فى شتى أنحاء العالم. فقد اكتشف الإنسان البدائى قدرة جسده على التعبير لما يجيش بنفسه من مخاوف وأفراح وآلام وآمال ثم التنفيس عنها، فالرقص ليس مجرد تحريك لأعضاء الجسد فى اتجاهات معينة، بل هو لغة الأحاسيس والعواطف والمشاعر بل الأفكار أيضاً .

وكثيراً ما أسيء فهم الرقص الشعبى نتيجة لسهولة الأداء الفنى الذى يميزه، على أساس أن الراقص يرتجل حركاته ولا يبذل جهداً فنياً أو تكنيكياً متميزاً. وهذا الفهم الخاطئ يرجع إلى إطلاق كلمة « تكنيك » على المفردات المعروفة والحركات المظهرية التى تشبه قفزات البهلوان الأكروباتية ودورانه، وفرد أعضاء جسده ... إلخ. لكن لغة الجسد الراقص تتجاوز حدود هذه المفردات والحركات لأنها تعبر بكل الأعضاء المرئية التى تشكل منظومة تعبيرية متكاملة، ولذلك من الخطأ أن نصفق استحساناً لتكنيك أحد الراقصين إذا أجاد بساقيه وأخفق فى الأداء بذراعيه مثلاً. ونادراً ما يستخدم هاوى الرقص الشعبى كلمة « تكنيك » لأنها أشمل من أن تتركز على بعض أعضاء الجسد، ولأنه لا فائدة من التكنيك ما لم يعبر عن عواطف الإنسان وأفكاره .

فالرقص فى الشرق الأقصى – مثلاً – يتميز بتغيير مركز انتباه المشاهد بأكمله. وأداة نقل العاطفة فيه هى الجزء الأعلى من الجسد الذى يبلغ ذروته فى اليدين والوجه، أما الجزء الأسفل من الجسد فهو الذى يصاحب اللحن الذى

يؤديه الجزء الأعلى. ولذلك ليس من السهل فهم واستيعاب هذا النوع من الرقص الشرقى كما ينبغى. ذلك أن مفرداته وحركاته من الرقة والدقة – مثل حركة اليد المرتعشة – بحيث لا ينتزع إتقانها استحسان المتفرجين أو النقاد مثلما ينتزعه دوران الراقصة حول نفسها مرات عديدة. وهذا الاستحسان يوحى للكثيرين بأن دوران الراقصة أصعب بكثير من حركة اليد المرتعشة، فى حين أن هذا الدوران يمكن أن يقتصر على اللياقة الجسدية والإتقان الحرفى للراقصة أكثر من قدرتها على التعبير الانفعالى الرقيق والدقيق الذى يتمثل فى رعشة اليد .

والرقص الشعبى رقص جماعى بطبيعته، أى أنه لغة مشتركة بين كل المندمجين فيه. وتقول الراقصة والناقدة الأمريكية لاميرى فى كتابها « لغة الحركة فى الرقص الهندى » بأن رقص الناتيا الهندى، الذى تعتبره أكمل علم للرقص موجود فى عالمنا المعاصر، قد نبع من العبادة الجماعية. ونشأت حركة اليدين – الهاستا مودراس – كطقس من الطقوس التى كانت تؤدى فى أثناء ترتيل أناشيد كتب الهندوس المقدسة. وفى البداية كان استخدام هذا الطقس الراقص قاصراً على الكهنة. ولم يكن هناك سوى رئيس الكهنة الذى يستطيع أن يفهم المعانى الخفية لتلك الحركات، أما المعانى الخارجية المرئية، فكانت تقوم بتفسير كلمات التراتيل. أما راقصة المعبد فقد تطورت حركاتها بعد ذلك، وتركزت فى الرقص بيديها، وربما قامت بالغناء والإنشاد فى الوقت نفسه، وفى أثناء ازدهار امبراطورية « فيجايا ناجارا » كان الملوك يرعون فنون المعابد، وبلغوا بفن الرقص المعروف بالديفاداسى درجة رفيعة من الكمال، كما مهدوا له الطريق لكى يخرج فى نهاية الأمر إلى الحياة الدنيوية. وأصبح يقدم فواصل من عروض البانتوميم، تتكون من خطوات وإيماءات باليدين لم يكن لها وظيفة سوى الزخرفة الجمالية. وبرغم سقوط امبراطورية « فيجايا ناجارا » واندثارها، فإن رقص البهاراتا ناتيام لا يزال أعظم وأكمل منهج للغة الجسد الراقص، وهو يؤدى حتى اليوم فى المعابد، حيث نشأ، لكنه عرف طريقه أيضاً إلى المسرح الموسيقى المعاصر .

إن لغة رقص البهاراتا ناتيام تعد نموذجاً من أهم نماذج الرقص الشعبى عبر العصور، وذلك من خلال نموها البطىء وتمسكها بجذورها الممتدة فى قلب الديانة الهندوسبة، إذ أن كل مفردة من مفرداتها الحركية ودلالتها الجمالية تدل على ما جبل عليه الشعب من حيوية وحب للعمل .

ويعتبر رقص سكان اليابان الأصليين نوعاً من التهذيب للرقص الشعبى، بعد أن أضيفت إلى أشكاله فنون الصين والهند، تلك الأشكال التى تطورت من الرقص الجماعى التلقائى إلى الرقص الفنى المقنن. أما فى جاوة فإن الرقص المسرحى الرقيق والمرهف عبارة عن مزيج من تكنيك هندى مستورد، وطقوس عبادة الأسلاف الجاوية البحتة، وفى بالى لا يزال الرقص جماعياً، وكبار فنانيها أعضاء أو مواطنون عاديون فى مجتمع يرقص فيه الجميع. وفى جزيرة سيريلانكا نجد أن معظم الذين يؤدون رقصة الشيطان من الفلاحين الذين ورثوا عن أجدادهم حق أداء الطقوس الراقصة الواردة من جنوب الهند. أما فى بورما فقد جاء الرقص الدراما من سيام منذ سيطرة بورما على تلك البلاد. لكن رقص بورما الحقيقي الذى تقوم به فتيات متخصصات فى أوضاع مختلفة تشكلت قبل بزوغ مفرداته الدرامية، فإنه مزيج من رقصة البوى الجماعية، ومن الرقصات الدينية للسبعة والثلاثين « نات »، وهى آلهة أيام ما قبل البوذية .

أما فى مصر القديمة فقد تم تسجيل مناظر الرقص منذ فجر حضارتها فى نقادة، حيث عثر على صور وتماثيل لرجال ونساء يرقصون، ثم لم يلبث أن تغلغل الرقص فى حياة المصريين طوال تاريخهم القديم، وعرفوا منه أشكالاً وأنماطاً كثيرة بفضل رعاية الدين الذى كان الرقص ركناً من أركانه وشعائره. فلا تكاد تخلو مناسك الدين فى رحاب المعابد من مناظر الرقص الذى يؤديه الرجال والنساء فضلاً عن الملوك. وكان الرقص لغة حركية صامتة يعبرون بها عن أحداث الماضى، مثل رقصة الملك وهو يمسك بالمجداف والمنديل أو بآنية تقديم القربان، التى كانت من أهم الرقصات الدينية. أما رقصة المو فكانت من أهم الرقصات الجنائزية التى عرفتها مصر قبل عصر الأسرات، والتى يعبر فيها الراقصون عن أسلاف الملك المتوفى من ملوك بوتو وهم يستقبلونه فى عالمه الجديد بالجبانة.

وكانت الرقصات تتكرر فى الأعياد والمناسبات الدينية من أجل روح المتوفى لإدخال السرور على قلبه .

وكان المصريون القدماء من أكثر الشعوب حباً للرقص والموسيقى. وكان الملوك يعينون المغنيات والراقصات والراقصين والموسيقيين فى قصورهم ويمنحوهم الهبات السخية. كما كانوا مغرمين برقص الأقزام الذين يأتون بهم من السودان، لدرجة أن « متون الأهرام » أو « كتاب الموتى » يشبه الملك المتوفى بالقزم الذى يرقص بين يدى الإله مجلبة لرضوانه. وكان الإله « بس » رب المرح والرقص عندهم منذ الدولة الوسطى يصور فى هيئة قزم راقص يضرب على الدف أو يعزف على الطنبور. وامتازت الحياة المصرية فى الدولة الحديثة، بحكم ما أصاب من الثروة والرخاء، بشيوع الحفلات والمآدب التى لا يكتمل السرور فيها بغير رقص الحسان بمصاحبة الموسيقى والغناء أثناء الطعام والشراب. وكان الرقص يقتضى فى كثير من الأحيان، إذا اشتدت حركته، التخفف من الثياب. فكان الرجال يتخذون أحزمة، تنسدل منها أهداب تستر العورة، فى حين اتخذت الراقصات فى الدولة القديمة نقبات قصيرة لا تتجاوز الركبة، وقد تعلقت بحمالات على الأكتاف. وكان رقصهن أول الأمر متزناً هادئاً حيث يحركن أذرعهن فى حركات مختلفة أمامهن وفوق رؤسهن، ولا يرفعن أرجلهن عن الأرض إلا يسيراً. ثم تحول فى عهد الأسرة السادسة إلى حركات جريئة عندما اكتشفوا أن للجسد قدرات تعبيرية لا حدود لها، إذ تستلقى الراقصات إلى الخلف، رافعات قدر الاستطاعة سيقاهن العارية، وذلك على أنغام الناى والجنك، وضبط الإيقاع بالتصفيق أو بالصنوج، وقد يرقصن مصطفات يأتين حركة واحدة أو كل اثنتين معاً، متقابلات فى حركات إيقاعية قوية أو يدور كل اثنين من الرجال وقد تشابكت أيديهما، وقد ترقص جماعة من الشبان أمام جماعة من الشابات .

وفى الدولة الحديثة انتشرت حفلات الرقص ذى الحركات السريعة وكذلك الإيقاعات الصادرة عن آلات الموسيقيات المحترفات اللاتى يعزفن ويرقصن ويغنين فى آن واحد. وقد انحسرت ثيابهن فبدين شبه عاريات، بل وتجاوز التحرر

ثيابهن إلى الحركات البهلوانية الجريئة التى تلقى فيها الراقصة أو الراقصات بجذوعهن إلى الوراء، حتى يستندن على الأرض بأيديهن. ولم يكن الرقص عند المصريين مجرد حركات رياضية أو بهلوانية لإبراز قدرات الجسد، بل كان لغة ينطق بها هذا الجسد بدلالات تمثيلية وتعبيرية لا تقل فى ثرائها وخصوبتها عن الباليه الحديث. فلقد صورت فى آثار بنى حسن رقصات، تمثل فيها فتاتان نصر الملك على أعدائه، وذلك بأدائهما لذلك المنظر التقليدى الذى يصور الملك وهو يهوى بمقرعته على رأس العدو الراكع. ومنها ما يعبر عن تقرب الرجال إلى النساء وغزلهم وتنافسهم عليهن، إذ تتقدم فتاتان تمثلان الرجال وتتخذان زيهم إلى فتاة تنظر فى عزة وتمنع وكبرياء إليهما، وهما تؤديان من الحركات ما تعبران به عن طلب ودها .

هكذا كان الرقص فى حياة المصريين القدماء لغة متعددة الدلالات فقد أدركوا أن الجسد يستطيع أن يقول ما لايمكن أن ينطق اللسان به، لدرجة أنهم اتخذوا منه سبيلاً لعبادة الخالق ووسيلة للتقرب منه، ومظهراً من مظاهر التعبير عن سرورهم وامتنانهم بما أنعم الله به عليهم من نعم، كما لجأوا إليه عند وفاة عزيز لديهم ابتغاء إدخال السرور على قلب المتوفى، وطرد الأرواح الشريرة التى قد تؤذيه، إذ لم يكن الرقص عندهم مجرد رغبة فى اللهو أو التسلية أو الترفيه عن النفس فحسب، بل اعتبروه فناً راقياً مقدساً تزاوله الآلهة وتستمتع بمشاهدته، ويمارسه الملك أو من يمثله فى الاحتفالات والأعياد، ويقبل عليه الجميع، يستوى فى ذلك العامة والخاصة، كما أكثروا من تصويره – ضمن ما صوروه من مظاهر الحياة اليومية ٠ على جدران مقابرهم، مما أتاح لنا تكوين فكرة واضحة عن أنواعه وحركاته ومظاهره الشعبية المختلفة .

ويضيق بنا المقام هنا للتعرض للدراسات العديدة والقيمة التى تناولت الدلالات والمعانى المختلفة التى عبر عنها الرقص المصرى القديم. يكفى أن نذكر منها على سبيل المثال كتاب ج. جاردنر ولكنسون «سلوكيات المصريين القدماء وعاداتهم» الصادر فى لندن عام ١٨٣٧، وكتاب أدولف إيرمان «مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة» عام ١٩٢٣، وكتاب أ. ڤيدمان «مصر القديمة»

الصادر فى هايدلبرج بألمانيا عام ١٩٢٠، وكتابى لويزا كلبس «النقوش فى الدولة القديمة»، و «النقوش والصور فى الدولة الوسطى» عامى ١٩١٥ و ١٩٢٢، اللذين عرضت فيهما مجموعة كاملة لصور الرقص المعروفة فى الدولتين القديمة والوسطى، وقامت بتصنيفها وشرحها تاريخياً وفنياً، وكتاب بيير مونتيه «مناظر الحياة الخاصة فى القبور المصرية فى عهد الدولة القديمة» الصادر فى ستراسبورج بفرنسا عام ١٩٢٥ .... الخ .

وكان ولكنسون رائداً فى جمع تلك المادة الغزيرة الموضحة بالصور لأول مرة وجعلها فى متناول اليد. ويمكن إجمال شرحه لمفردات اللغة الراقصة عند المصريين القدماء فيما يلى:

«يتركب الرقص المصرى من سلسلة متتابعة من المناظر، يحاول الراقص خلالها عرض تشكيلة متنوعة وواسعة من الحركات. وقد رقص الرجال والنساء معاً أو فى مجموعات منفصلة، فضلها المصريون لما فيها من رشاقة وانسجام. وكان البعض يرقص على أنغام بطيئة تتمشى مع أسلوب الحركة، فى حين فضل آخرون الخطوات المليئة بالحيوية، تنظمها الألحان المناسبة، وكانت الفتيات فى بعض الأحيان يعزفن على الطنابير أو بالمزامير أثناء قيامهن بالرقص. أما الرجال فكانوا يرقصون دائماً بهمة ونشاط، يثبون على الأرض بطريقة أقرب إلى أسلوب الأوربيين منها إلى أسلوب أهل الشرق. وكانت الحركات الموحية والإيماءات الرشيقة هى الطابع المميز لأسلوب الرقص المصرى القديم. وتشبه بعض رقصاتهم الباليه الحديث. وقد أغرم المصريون منذ آلاف السنين بالدوران حول أنفسهم مع الاعتماد على ساق واحدة. كذلك رقص المصريون فى بعض الأحيان أزواجاً، وقد أمسك كل راقص بيد زميله، وأدار نحوه وجهه أو حوله بعيداً عنه. وكثيراً ما تابع الرجال والنساء نغمة مفردة (سولو) منظمين الإيقاع بدقات أقدامهم. وكان مستوى الرقص يتوقف على مقدرة الراقص ومدى تمكنه من التعبير بجسده من ناحية، وعلى ذوق النظارة الذين يرقص من أجلهم من ناحية أخرى. وقد سمح للمهرجين بالقيام ببعض الحركات الضاحكة والساخرة، على ألا يتعدوا حدود اللياقة. وكانت رقصات الطبقات الشعبية من

المجتمع تنزع إلى نوع من التعبير التهريجى المعتمد على الإشارات، إذ كانت هذه الطبقات تغتبط بالتهريج والخروج عن المعانى والدلالات المعروفة، أكثر من اغتباطها بالتناسق والرشاقة».

أما أدولف إيرمان فقد أوضح أن المصريين لم يغفلوا الرقص فى أى احتفال مصرى قديم إذ اعتبروه لغة معبرة وفصيحة وثرية، تتكلمها كل أعضاء الجسد وليس مجرد اللسان والشفتين. وهذه اللغة الراقصة تسللت إلى كل مناحى الحياة. فقد اعتاد الفلاحون ممارسة الرقص عند تقديم بواكير محصولهم إلى المعبود «مين» رب مدينة قفط، كما كانت حفلات الرقص تعقد فى أعياد المرح والسرور التى كانت تقام للمعبودتين «حتحور» و«باستت». كذلك كان الرجال يرقصون فى أعياد الحصاد فى حركات سريعة وهم يمسكون عصياً يضربون بعضها بالبعض الآخر.

أما حركات الراقصات فكانت هادئة، رقيقة، مهذبة، إذ تخطو الراقصات، الواحدة وراء الأخرى خطوات بطيئة، لا تكاد ترتفع أقدامهن عن الأرض، مع تحريك أذرعهن. ولم يكن الأمر يخلو من وقوف أخريات يصفقن بالأيدى لضبط الإيقاع مع وقع أقدام الراقصات. لكن الأمر لم يقتصر على هذه الحركات الهادئة، بل كانت هناك رقصات أخرى أسرع وأكثر حيوية، تشبه إلى حد كبير الباليه الحديث. ففى أحد مناظر الأسرة السادسة ترقص أربع فتيات معاً ويقمن بتحريك عصى مزدانة برؤوس غزلان. وكانت هناك رقصات أكثر تعقيدا يقوم بها الرجال، لكنها نادرة نوعاً ما. من تلك الرقصات رقصة مسجلة على جدران مقبرة من أيام الأسرة الرابعة، تتألف من ثلاث مراحل، يقف فيها الراقصون الواحد تجاه الآخر وقد ارتدوا أحزمة ذات حواش طويلة، وأمسك بعضهم البعض بالأيدى، ويقمون بحركات متماثلة تماماً. ففى المرحلة الأولى يرفع كل منهم ذراعه وقدمه ويمده فى اتجاه زميله، وفى المرحلة الثانية يقف كل منهم على ساق واحدة ويثنى الثانية عند الركبة مثل طائر الكركى، وفى الثالثة يدير كل منهم ظهره إلى زميله، ويبدو وكأنه يبغى الفرار فى الاتجاه المضاد. ولكل مرحلة من تلك المراحل اسمها الخاص الذى كان يرمز فى أذهان المصريين إلى معنى معين.

وكانت عناصر المرونة والليونة والرشاقة من الضرورات التى تحرص عليها كل الراقصات، وذلك بممارسة الألعاب الرياضية بل والأكروباتية بصفة مستمرة، وكان انثناء الجسم فى وضع يشبه القنطرة من الأوضاع المألوفة لديهن. وفى منظر على إحدى مقابر بنى حسن تبدو إحدى الراقصات فى قمة المرونة والليونة وهى تنثنى بجسدها إلى الخلف على شكل قوس، وفى الوقت نفسه قادرة على حمل زميلة لها دون أن تسند نفسها بيديها. وفى مناظر أخرى تحمل إحدى الفتيات زميلتها وقد اتجه رأسها إلى أسفل، فى حين يدور الرجال بفتاتين فى حلقة دوراناً سريعاً بحيث لا تمس الأرض إلا أعقاب أقدامهما.

والرقص كلغة مرئية ثرية عند قدماء المصريين، تعددت أنواعه ولهجاته التى استغلت معظم إمكانات الجسد التعبيرية. فهناك الرقص الحركى الخالص، والرقص الرياضى، ورقص المحاكاة، والرقص الزوجى، والرقص الجماعى، والرقص الحربى، والرقص التمثيلى، والرقص الموسيقى، ورقص الأقزام، والرقص الجنائزى، والرقص الدينى. وكانت هذه كلها رقصات شعبية فى المقام الأول قبل أن تكون رقصات رسمية. فمثلا كان الرقص الحركى الخالص بمثابة تصريف سهل للطاقة التى تزيد على حاجة الجسد منها. ويحصل كل من الراقص والمتفرج على متعة مؤكدة من تلك الحركات، التى يساعد ضبط إيقاعها على توفير الطاقة، وطرد التعب، وإطالة إمكانية الحركة، واستعادة التوازن، واكتساب التناغم الذى يفتقده الإنسان فى حياته اليومية. وقد تحولت الحركات اللاشعورية وغير المنتظمة إلى حركات شعورية منظمة عندما ابتدأ النظارة فى الاهتمام بمتابعة الرقص ومصاحبته بتصفيق الأيدى أو بصيحات تنظم الإيقاع.

أما الرقص الرياضى فكان نتيجة للمنافسة والرغبة فى التفوق على الآخرين. فقد حرص الراقصون على زيادة رشاقة الحركات وتهذيبها، كما عمدوا إلى اختيار حركات أكثر صعوبة وأشد إجهاداً، فلا يقدر أى فرد على ممارستها لأنها تتطلب مرونة جسدية كبيرة لا تتأتى إلا بعد تدريب شاق طويل. فنرى الراقصة – مثلا – وهى تقف على ساق واحدة وقد رفعت الثانية إلى أعلى، فى حين يميل جذعها إلى الخلف، وتمتد ذراعها إلى الأمام فى وضع مواز للساق

المرفوعة. وهى حركة بالغة الصعوبة لأنها تتضمن تحريك أعضاء الجسم فى مستويات قائمة، ورفع الساق إلى أعلى دون أن تعتمد على سند .... إلخ.

كذلك طور المصريون القدماء رقص المحاكاة الذى عرفته الشعوب البدائية التى كانت تحاكى حركات الحيوانات وظواهر الطبيعة بهدف استمالة الحيوانات أو استحضار ظواهر طبيعية معينة. فقد مارس الأفارقة البدائيون رقصة النعام قبل خروجهم لصيده، مؤمنين بأنهم يجذبون النعام بمثل هذه الرقصات. كما حاول السحرة عن طريق رقصاتهم استنزال المطر بغية الحصول على حصاد وفير ... إلخ. لكن المصريين كرواد للحضارة الإنسانية، جعلوا من رقص المحاكاة الجذور الأولى لفن التمثيل الصامت (البانتوميم) حين استخدموه مقياساً للحكم على مدى نجاح الرجال والنساء الذين يمارسونه فى محاكاة ما يريدون تقليده، أو إدخال السرور على قلوب النظارة لما يحتويه من عناصر الفكاهة والمفارقة والمرح والتهريج.

وقد أدى رقص المحاكاة عند المصريين القدماء إلى الرقص التمثيلى الذى كان البداية الفعلية لفن التمثيل الصامت. ففى أحد المناظر تشترك فتاتان فى الرقص، أحدهما راكعة تمثل ملكاً مهزوماً من الأعداء، والأخرى واقفة تمثل ملكاً مصرياً يقبض بيده اليسرى على شعر الملك المهزوم، فى حين يمسك بيده اليمنى صولجان الحرب ليحطم به رأسه. وهذا المنظر يصور اللحظة الحاسمة فى قتال الملك مع العدو. ويمكن للإنسان أن يتخيل القصة بأكملها من البداية إلى النهاية. فقد واجه الملك المعادى الملك المصرى، وفى المبارزة التى تلت هذه المواجهة استسلم الأمير وألقى سلاحه بعيداً وركن إلى الفرار، فتعقبه الملك. ولما تعذر الفرار على الملك المهزوم جثى على ركبتيه طالباً الغفران، فقبض الملك المنتصر بيده اليسرى على شعره، وحطم رأسه بالعصا التى بيده اليمنى، فخر الأمير صريعاً عند قدميه.

هذا عن لغة الجسد الراقص فى الشرق، أما فى الغرب فكانت تصميمات الرقص وأشكاله وثيقة الصلة بالجماعات الأصلية المحلية التى نبعت منها، ومتأثرة فى الوقت نفسه بالأشكال الإنسانية الشاملة التى وردت من الشرق.

فالرقص الإسبانى - مثلا - يعكس هذا المزيج من الطابع المحلى والتأثير الشرقى فى الوقت نفسه. فمن الشمال أتت الرقصات التى تمتد جذورها فى العصور المظلمة، حيث كان الأهالى يمارسون الرقص كطقوس دينية. ومن الهضبة الوسطى نشأت الرقصات التى انتقلت من الحقول إلى البلاط الملكى، ومنه إلى المسرح. ومن الجنوب أتت رقصات السودرا الهندية (الفلامنكو)، ورقصات العرب الأندلسية، ورقصات التربة، ومن الشرق وردت الرقصات ذا الأصل العسكرى، خاصة من مصر وفينيقيا اللتين كان لهما أثر عميق فى تشكيل الرقصات فى شبه جزيرة إيبريا. ولكن هذا الرقص الإسبانى المركب لم يتطور إلا خلال القرن التاسع عشر، لكى يصبح شكلا فنيا متميزاً يمكنه أن يقف جنباً إلى جنب مع الفن المسرحى الذى أنجزته اليابان على سبيل المثال. فقد تطورت لغته وأصبحت أكثر ثراءً من خلال توظيف أفضل وأشمل لأعضاء الجسد، ولذلك أمكن تصميم رقصات لقصص درامية، وتم تنفيذها بأسلوب إسبانى خالص. وهو المبدأ الذى يكاد ينطبق على الرقص الشعبى فى مختلف أنحاء العالم، إذ أنه المصدر أو المنبع الأساسى لكل أنواع الرقص المنهجى أو الأكاديمى الذى نظم مفرداته فى معجم مقنن تحت أيدى كل الخبراء والمصممين.

لكن كبار الخبراء والمصممين يحذرون من خطر تعرض الرقص الشعبى لعوامل الضعف والنعومة والارتخاء فى مرحلة انتقاله إلى شكل فنى مقنن يمكن أن يقضى على عفويته وتلقائيته. فالرقصات الشعبية ولدت كتعبير عن كيان شعب بكل أعماقه وأبعاده وجوانبه المتعددة. وهو كيان لا شك مثير وخصب وثرى بل وملحمى. لكن الأكاديميين مغرمون بالقواعد والقوالب ومفردات المعجم الراقص، فى حين أن إمكانات الجسد التعبيرية تتجاوز كل هذه القيود، بدليل أن الرقص الشعبى كان يبحث دائما عن آفاق جديدة، حتى لو تم هذا بأسلوب غير واع. فهو لغة للتواصل بين البشر، لا تحتاج إلى ترجمة، ولذلك فإن مفرداتها ليست محدودة أو مقيدة بقاموس مثل لغة الكلام المنطوق. إنه لغة الإحساس والعاطفة والوجدان قبل أن يكون لغة العقل والمنطق والقياس، إنه اللغة التى يتحدثها الجسد كله وليس مجرد اللسان، لغة لا يمكن تحديد مترادفاتها ومعانيها

ودلالاتها كما يحدث فى قاموس اللغة المنطوقة، فهو لغة مرئية، مادية، ملموسة تتجاوز الدلالات التقليدية إلى الإيحاءات والإيماءات والإشارات والإرهاصات التى قد تتعدد بتعدد أفراد جمهور النظارة. وفى هذا كتبت المصممة الأمريكية ورائدة الرقص الحديث دوريس همفرى فى كتابها الوحيد «فن تصميم الرقصات» الذى صدر بعد وفاتها فى عام ١٩٥٩، تحليلا رائعاً لجوهر وروح الفن الشعبى فى فصل بعنوان «دراما الرقص» قالت فيه:

«بدأت الدراما الراقصة فى اللحظة التى عبر فيها أول إنسان الفجوة التى تفصل «أنا» أو ضمير المتكلم عن «أنت» أو ضمير المخاطب، بدأت عندما أدى انطلاق الإنسان البدائى بتجربة «أنا»، فاخترع أولى حركات تلاوة ذكرى من الذكريات. كانت هناك حركات وأصوات لا حصر لها فى المملكة الحيوانية قبل ظهور الإنسان، وقد ورث الإنسان نفسه جميع هذه الحركات وطور الكثير منها فى أثناء تحوله إلى إنسان. ولكن جاء يوم تملك الإنسان فيه شعور مختلف. وكان العنصر الجديد هو الحاجة إلى تفسير عواطفه الوجدانية، إذ لم يعد يكفيه مجرد الشعور بها، بل أراد أن ينقل هذا الشعور إلى شخص آخر. ولابد أن ذلك أتى كذكرى لتجربة، كعملية صيد صعبة، أو نزوة خطرة، عاد بعدها ضمير «أنا» الواعى برغبة جديدة : هى توصيل التجربة إلى الغير. لم تكن هناك كلمات بعد، ولذلك وصف المتحدث مغامراته بالحركة، وربما بأنغام صوتية أيضا. فكيف يمكن أن تكون هذه دراما رقص؟ لأن لها إيقاعاً، وتحكى قصة، ولأن حركات الجسم كانت تمثيلية، لا واقعية، ولأنه كان لها هدف، وهو المشاهدون. كانت الحركات إيقاعية - لا مجرد بانتوميمية - ما فى ذلك شك، فرجلنا - لارتباطه الوثيق بالطبيعة - كان مندمجا فى بنائها الإيقاعى، أضف إلى ذلك: كيف كان يمكنه وصف الجرى أو المشى دون أن يلحق القول بالفعل؟ لقد كان مضطراً لأن يقف على مسافة مناسبة من مشاهديه، ولذلك فإن هذه الحركات كانت تتحول إلى دقة متكررة، ولما كانت هذه متعة حسية، فلا شك أنها كانت تمتد وتتواصل، خاصة إذا صدرت أصوات استحسان أو تصفيق من المشاهدين».

هكذا تؤكد دوريس همفرى أن الإنسان عرف لغة الجسد قبل لغة اللسان،

فعبر بها عن نفسه حتى يتواصل مع الآخرين، بحيث يمكن القول بأن الرقص كان بداية نشأة المجتمع الإنسانى. فقد كانت دراما الرقص سابقة للكلمات، والموسيقى، وجميع الفنون الأخرى، وذلك لقدرتها العفوية والتلقائية والفعالة فى مد جسور التواصل الجاد والمثمر والممتع بين الناس. وهذا يدل على أن حركة الرقص ارتبطت بالإحساس الدرامى منذ بداية وعى الإنسان بوجوده فى هذا الكون وأن ينابيعها القديمة قدم الإنسان تكمن فى العاطفة والإيقاع والتوصيل. ولذلك تنبه دوريس همفرى إلى أن الراقصين أو الدراميين يخسرون كثيرا إذا نسوا أو تجاهلوا هذه الحقيقة، ذلك لأن ذكرى هذه الأشياء كامنة فى أعماق النفس البشرية. فكل فرد يستجيب للإيقاع، ويعرف شعور القاتل والمحب من هذه الحركات البدائية التى تتكون مفرداتها من الركض والقفز والضرب والدفاع والتشبث والتمزق والاسترخاء والملاطفة والصياح .. إلخ. وكذلك يتذكر جسده كيف يزحف خوفاً، وكيف يحترق غضباً، ويتوجع تعباً، ويتأجج بالقوة والنجاح. فبدون هذه الذكريات، حتى تلك التى أوهنتها ضغوط المدينة المعاصرة، لم نكن لنجد اليوم دراما رقص، أو أى نوع آخر من أنواع الدراما، لأن إثارة الشعور بالحركة داخل المشاهد - بأية وسيلة - هو المفتاح الوحيد للمسرح الجيد. ولذلك تقول دوريس همفرى:

«إن فن الرقص هو أقدم هذه الوسائل وأكثرها مخاطبة مباشرة للشعور الدرامى، وهو الوريث الخاص لتجارب الجسد، والوعاء الذى يحتوى على كل حركة قام بها الإنسان منذ أن خلق. ثم انقضت العصور الطويلة وأصبح الرقص البسيط للإنسان المتوحش طقساً معقداً، يرتبط بكل فكرة، وبكل حس فى حياة الجماعة. وحوالى سنة ٤٠٠٠ ق . م عرفت مصر وغيرها من بلاد العالم القديم تمثيليات راقصة كثيرة، كانت تستغرق أياماً فى أدائها، ومع ذلك كانت تتدفق بحماس لا يفتر. وفى كل جزء من أجزاء العالم حل به الناس كانوا يتصلون بآلهتهم عن طريق الرقص، وكانوا يروون قصص جنسهم، كل منهما للآخر بالرقص والموسيقى والشعر.

«ويبدو أن الإنسان بلغ ذروة هذا التطور فى التراجيديات القديمة التى

شملت مجوعات من المغنيين والمرددين (الكورس) والراقصين. غير أن الراقصين فقدوا ببطء مكانتهم فى الأهمية، ليس فى التراجيديا اليونانية فحسب، بل فى جميع ما تلاها من مظاهر الحضارة. لقد استمر الناس فى الرقص، لأن هذا الدافع لا يمكن وقفه، ولكن رقصهم لم يكن للغرض السامى الذى ارتبط به من قبل. فقد تدهور الرقص فى جميع أنحاء أوربا بعد سقوط اليونان وروما، وبامتداد العصور الوسطى ومرور قرون طويلة قبل أن نلمح بعثاً جديداً له، وعندما جاء هذا البعث كان تكراراً لذكريات وثنية قديمة نبذتها الكنيسة التى لم ترض عن استغلال أداة الجسد بما فيه من غريزة الحياة ولغتها بالنسبة للحركة الدرامية ودلالاتها، ولذلك فإنها لم تقر الرقص. لكن الناس واصلوا البحث – دون جدوى – عن موضوعات درامية نابعة من حياتهم، واضطروا فى النهاية للرجوع إلى أساطير اليونان ومجدها القديم بشىء من الحنين والحماسة».

لكن هذه الجذوة الخافتة، سرعان ما انطفأت لأن كبار كتاب الدراما، ومؤلفى الموسيقى والشعر، بدأوا يستحوذون على الدراما وعلى المسرح، وصرفوا النظر عن لغة الجسد كما تتمثل فى الرقص الذى واصلت الكنيسة رفضه أيضاً. وقد تضافر العاملان على سحق الرقص الدرامى لعدة قرون، وتحويله إلى مجرد فاصل طريف فى أوبرا أو منظر قاعة رقص فى مسرحية، وربما أسهم فى ذلك أيضاً أن النص المسرحى والنص الموسيقى نصان مسجلان وباقيان بحيث يمكن نقلهما إلى مكان آخر ليدرسا وينقدا وينفذا من جديد. أما الرقص فقد عانى من سرعة زواله لأنه غير مدون. فعندما يسدل الستار فى نهاية العرض المسرحى، فإن النص يظل فى يد الملقن لتتناقله الأجيال التالية، فى حين أن الرقص كان يحبس فى أجساد الراقصين.

وواجهت دراما الرقص فترات عصيبة فى القرن التاسع عشر. فبرغم بعض التقدم التكنيكى فى مجال العرض المسرحى، وهوخير معين لتوسيع آفاق الرقص وتعميق لغته، فإنه ظل أقل مكانة بكثير من الموسيقى، أو الشعر، أو الدراما. كان قد فقد وقاره، ولم يعد له هدف ثقافى سوى التسلية. وكاد التأثير الضخم لدى للرأى العام – الدينى والدنيوى على السواء – يقضى على كل

مظاهر الفن الأصيل. وكان الموقف الجماعى تجاه الرقص هو أنه نشاط منحط المستوى، فهو مجرد تسلية على أحسن الفروض، وإثم على أسوئها. ومع ذلك كانت هناك قلة من الفنانين والفلاسفة الذين تصدوا بأصواتهم المنفردة لاندثار هذا الجانب من الحضارة، وسلطوا الأضواء التحليلية على القيم الحقيقية الكامنة فى هذه اللغة المرئية الراقية. لكن عددهم لم يكن كبيرا، كما أنهم كانوا متباعدين فى الزمان والمكان بحيث لم يشكلوا قوة دفع مؤثرة. وكان من أفصحهم بياناً وأكثرهم قدرة على التحليل والتفسير والتقنين جان جورج نوفير الذى كتب فى منتصف القرن الثامن عشر:

«يجب أن تجمع عروض الباليه الأجزاء المختلفة من الدراما، فمعظم الموضوعات التى تم إعدادها لتلائم الراقص، خالية من المعنى ومنعدمة الترابط. ولسوف يظهر أحد العباقرة فى الوقت المناسب ليجعل الرقص بمشاعره الرقيقة موضع ثناء من العالم المستنير، شأنه فى ذلك شأن الشعر والرسم، ويستحق ما يناله الأخيران من جزاء وتشريف يومى».

لكن تحقيق نبوءة نوفير لم يبدأ إلا فى القرن العشرين. ففى الوقت الذى كان الرقص فيه يندثر، جاء سيل من عباقرة الرقص الذين منحوه قوة دفع شحنته بالحيوية وجعلوه يتألق نشاطا وتجدداً. فقد أذهلت نهضة الباليه الروسى العالم بموضوعاتها وراقصيها ومصمميها الذين لا يجارون. ثم تلا بعد ذلك بسرعة ظهور إيزادورا دنكان، وروث سانت دنيس، ومارى ويجمان وغيرهن. ثم جاءت جماعة الرقص الأمريكى الحديث مثل: دوريس همفرى، ومارتا جراهام، وهانيا هولم، وتشارلز ويدمان، وغير هؤلاء.

وتبدى دوريس همفرى تفاؤلاً متحفظاً بالتقدم الملموس الذى شهده النصف الثانى من القرن العشرين، بحيث استعاد الرقص الدرامى مكاناً هاماً فى الحضارة المعاصرة. لكنها ترى أن الرقص المعاصر لم يبلغ المستوى الذى ميز العصر الذهبى لدراما الرقص عندما كان كل رجل وامرأة وطفل يشتركون فى الأعياد الحافلة بالطقوس الدرامية، ليس فقط بأجسادهم بل بقلوبهم وأرواحهم.

وحتى الإنسان البدائى الذى ننظر إليه باحتقار على أنه غير متمدين، كان لديه مسرح درامى أعظم مما يأمل الخبراء الآن أن يكون لديهم، لأنه كان أعمق احساسا به. والمسرح الحديث فى نظر دوريس همفرى، أو أى محفل فنى للرقص، هو مجرد بديل جزئى لتلك التجارب العظيمة التى شهدتها العصور القديمة، ومع ذلك فإن هذا البديل هو أحسن ما عندنا لإعادة بعض ما فقدناه من وحدتنا. وحتى هذا لا يدركه إلا قلة فى الوقت الحاضر.

وتنادى هذه القلة الرائدة بأن الرقص والدراما الراقصة اللذين يحتفظان بقدرتهما على الاستمرار بعد آلاف السنين من ضربات الاستعلاء والاحتقار والرفض والاضطهاد والمهانة الموجهة إليهما، لا يزالان فى إمكانهما أن يوظفا لغة الجسد أفضل توظيف فى الكشف عن القيم والظواهر والحقائق والمواقف والمعانى والدلالات التى تحكم العلاقات بين البشر، وأن يعيدا للجسد وقاره بعد أن تشوهت صورته نتيجة للإيحاءات والهجمات والضربات المتكررة التى جعلت منه منبعاً لكل الشهوات و الرذائل والخطايا والشرور برغم أن الإنسان لا يتصور لنفسه وجوداً بدونه. كذلك تعقد دوريس همفرى الأمل على الرقص والدراما الراقصة كى يستعيدا للإنسان ذلك المرح وتلك البهجة اللذين يشعر بهما الناس عندما يتحركون معاً، وفق إيقاع معين، ولأغراض تسمو بالروح فوق كل الصغائر، وأن يرتقيا بأساليب تعليم الشباب وتهذيبهم، وأن يسهما فى إيجاد دافع خلقى يساعد على جعل السلوك الإنسانى أكثر نضجاً وتنسيقا واتساقاً وتهذيبا.

والرقص ليس لغة للجسد بل للروح أيضاً، إذ تقول الراقصة والمصممة الرائدة روث سانت دينس إن الرقص هو أداة الإنسان كى يصبح جزءاً من إيقاع الكون، ولذلك اكتشفه قبل أن يعرف كيف يتكلم ويخاطب الآخرين. فهو يشعر أنه كائن طليق فى عالم متناهى العمق والجمال من خلال حركة زاخرة بالإيحاء والمعنى والبهجة والحيوية، حركة تسلم نفسه إلى نبضات الكون غير المرئية. ومن هنا كان ارتباط الدين بالرقص منذ فجر التاريخ الإنسانى، وانتشار الرقص الدينى فى مختلف بقاع العالم حين لم يكن هناك أى إحساس بالفصل بين الروح

والجسد، ولذلك ترى روث سانت دنيس أن أعظم ما تفتقر إليه الحضارات الغربية هو وجود منهج عملى حقيقى لتدريس التكامل بين الروح والجسد، ذلك أن احتقار الجسد هو فى حقيقته احتقار للإنسان الذى ليس له وجود بدون هذا الجسد، وأية محاولة للفصل بين الروح والجسد هى سعى محموم لإيجاد وعى منفصم ومفكك للشخصية الإنسانية ككل. يكفى أن الإنسان لا يستطيع إدراك الحقائق الروحية إلا من خلال جسده. تقول روث سانت دنيس:

«إن الرسالة الكبرى للراقص هى أن يسهم فى الارتقاء بالإنسان، وقد قلت فى مناسبة أخرى: «إن أرفع وظيفة للرقص هى أن يسمو الإنسان بفكرته عن نفسه». ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا شعر الفنان الخلاق – أيا كان ميدانه – أنه مواطن عالمى، وأن عليه مسؤلية أن يكون رائداً لا تابعاً. أن يكشف لا أن يكرر، وأن يصل بتحقيق الذات إلى ذورة التعبير وقد نسب إلى أحد الحكماء أنه قال إن فنان اليوم هو نبى الغد. ولكن لكى نصل من خلال الرقص إلى أقصى درجات تحقيق الذات علينا أن ندرك أن جميع الفنون – وليس الرقص فحسب – هى رمز وتجسيد ولغة لتوصيل الحقائق الروحية المجردة».

إن الطبيعة التى جبل عليها الإنسان لا تمكنه من إدراك المجرد إلا من خلال المجسد المادى الملموس، وهذا يعنى أن المجرد والمجسد هما وجهان لعملة واحدة، هى الوجود الإنسانى الذاتى. ومن هنا كان ارتباط الروح بالجسد، والدين بالفن. وهو الارتباط الذى أدركته معظم الشعوب البدائية فى العصور القديمة، بحيث جعلت من الرقص لغة دينية للجسد. فقد ابتكر الكهنة المصريون القدماء حركات رمزية ذات دلالات موحية وعميقة لتوصيل جوهر الديانة إلى الشعب، كما ابتكر الهنود لغة اليدين فى الرقص .. إلخ. ولذلك ساعد الرقص الدينى والشعبى فى العصور القديمة على أن يحافظ على الوحدة الروحية والوجدانية والنفسية للإنسان، وعلى أن يمنحه القدرة على أن يعطى من الداخل، بدلاً من أن يتلقى من الخارج كما يحدث للإنسان المعاصر الذى أصيبت وحدته بالتفكك والتفتت نتيجة لعدم قدرته على التناغم مع الحياة. فقد أصيب الرقص الحديث فى كثير من الأحايين بهزال روحى وتهافت عاطفى برغم براعته التكنيكية العالية، لأن لغته

اقتصرت على الجسد ولم تعبر عن آفاق الروح وأعماق العاطفة النابعة من وجدان الشعوب. وفى هذا تقول لاميرى:

«إن الرقص الشعبى ليس من نتاج العقل، بل من العاطفة. فالأسلوب هو أساسه أو روحه، أما التكنيك - كما اعتدنا أن نفهمه - فأهميته نسبية بحتة، إن التكنيك - أو التحكم فى الجسد - يجب أن يتقن، لا لشىء سوى أن الجسم لا ينبغى أن يقف عائقاً فى سبيل التعبير الروحى. وفى رأيى أن جميع فنون الرقص الشعبى هى عملية تطور بطىء للرقص الجماعى. فلست أعتقد أن الرقص يمكن أن يعبر عن شعب ما لم يكن ناتجاً عن قطاع من ذلك الشعب. ولذلك لا يعتبر الباليه، مثلاً، رقصاً شعبياً؛ لأنه نتيجة نشاط اشتركت فيه كل من إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وروسيا، وعلى هذه الصورة لا يمكن للباليه أن يمثل أيا من هذه الشعوب الأربعة تمثيلا كاملاً. وبنفس المنطق يمكننا أن نقول إن الرقص الأمريكى الحديث هو نتيجة عمل أفراد، وليس نابعاً من الشعب الأمريكى، إذ لا يمكن الإسراع فى إنتاج الفن كما يحدث على خط التجميع فى الصناعة، لأن التجربة العاطفية للشعب كانت دائماً، وستكون دوماً، العمود الفقرى للفن الشعبى الذى تتفرع منه كل الفنون بأشكالها التقليدية أو الأكاديمية أو الرسمية».

وبرغم التلقائية والعفوية اللتين تميزان الرقص الشعبى، فإنه يحتاج إلى جهود كبيرة سواء من التلميذ أو المدرس، إذ أن لغة الجسد تحتاج إلى لياقة ومرونة ودقة واتقان أكثر من لغة اللسان التى يتكلمها الجميع، كل بطريقته الخاصة، خاصة إذا كانت إيحاءات الحركات والإيماءات لها دلالات روحية وسيكلوجية نابعة منها. ففى الهند مثلا يقال إن الجورو - أى المدرس - له تأثير فى نمو التلميذ وتطوير شخصيته أكثر مما لوالديه، ذلك لأن التدريب على رقصات الشرق لا يتطلب التحكم فى تكنيك الجسد فحسب، بل فى الكيان الروحى والسيكلوجى للراقص أيضا. من المستحيل أن يؤدى الفن حق أدائه ما لم تكن هناك معرفة وتفهم واستيعاب بل تشرب بالحضارة والدين والتقاليد والعادات الشعبية التى تشكل المنابع الطبيعية للفن بصفة عامة والرقص بصفة خاصة.

ونظراً لأن لغـة الجسـد هى لغـة للروح أيضـاً، فـإن هذا المبدأ ينطبق على جميع أنواع الرقص وأساليبه التى عرفتها الشعوب عبر العصور، سواءً فى الشـرق أو الغرب. فإذا كان المعلم والتلميذ مواطنين من دولة واحدة فإن الماضى الذى ورثوه: خلفياتهم الثقافية والبيئية، وتقاليدهم الاجتماعية، وأساليبهم الفكرية، وأنماطهم السلوكية، وعاداتهم السائدة، تكون متطابقة نسبياً، ولن تكون هناك حاجة إلى البدء ببناء جسر التفاهم والتواصل. وإذا كان المعلم مواطناً محلياً، والتلميذ أجنبياً، فإنه يتحتم على التلميذ فى هذه الحالة أن يكون ذا معرفة واسعة، وحس عميق، بل غريزة قوية، حتى يدرك ويستخرج ويحلل الاختلافات الجسدية والروحية والسيكلوجية الأساسية بين حضارته وحضارة معلمه. أما إذا كان كل من المعلم والتلميذ أجانب بالنسبة للفن الذى يمارسونه، فعلى المعلم هنا أن يتوصل إلى أسلوب أو منهج ليكشف به لتلميذه بالتدريج عن الفروق الدقيقة التى لا تحصى فى انبثاق الإحساس واستجابة الجسد لدى كل من المواطن والأجنبى. ومن المعروف أن كل تلميذ يعتبر مشكلة سيكلوجية مختلفة عن غيرها فى نظر معلمه الذى يتوجب عليه أن يحلها ويقومها حتى يستطيع أن يصل بتلميذه إلى أرقى مستوى منشود.

ونظراً لاختلاف منابع الرقص الشعبى وتعدد روافده، فإن تكنيك الجسد يختلف من شعب إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، ومن سلالة إلى أخرى. وهذا التكنيك يتكيف وفقاً لنوعية الأزياء التى يفضلها الأهالى ويرتبطون بها عاطفياً وتراثياً، بل الأرض التى يسيرون عليها، وطريقة الجلوس، والانحناء، والعبادة، والسلام بالأيدى، وتبادل التحيات، وكذلك الخصائص والملامح الجسدية للسكان. وتكمن الأبجدية الأساسية للغة الجسد الراقص فى العمود الفقرى الذى يحتم التحكم فى خط السلسلة الفقرية إلى درجة أن يصبح ذلك التحكم غريزة يوظفها الراقص دون أن يفكر فيها، تماماً مثلما يتكلم الناس دون أن يفكروا فى كيفية استخدامهم للغة.

لكن العمود الفقرى لا يشكل كل أبجديات أو مفردات لغة الجسد الراقص، بل هو مجرد نقطة البدء. وكما أن هناك أبجدية لغوية خاصة لكل شعب على

حدة، فإن هناك أبجدية راقصة لكل شعب أيضاً، إذ أن كل جزء من الجسد له خصائصه المختلفة من شعب إلى آخر. فمثلاً تكون أصابع القدم مضمومة فى اليابان، وممتدة إلى الإمام فى بورما، ومنفرجة إلى الخارج فى جاوة. أما فى مصر القديمة فكانت الساق التى يرتكز عليها كل ثقل الجسم على الأرض، تنهض على طول باطن القدم أما الساق الأخرى فترفع ممدوة أو مثنية قليلا مع انعطاف أصابع القدم دائما إلى أسفل، ثم يميل الجسم إلى الأمام مع رفع العقب المرتكز على الأرض إلى أعلى وخفض الساق المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع أولاً، ثم بعد ذلك بكل باطن القدم. وتبعا لميل الجسم ووضع الأذرع فإن الراقصة كانت تقفز وفقاً للإيقاع إلى الأمام وإلى الخلف على ساق واحدة. وفى حين تتقيد السيقان التى تتحمل ثقل الجسم إلى حد ما بهذا العبء من حيث حرية الحركة، فإن الأذرع تكون حرة تماماً إلا إذا كانت مشغولة، أو تتطلب حركات الجسد أو أوضاعه اشتراكها فيها. أما فى جاوة، مثلا، فيلتصق ذراعا المرأة بجسدها، فى حين يخرج ذراعا الرجل إلى أعلى. وفى أسبانيا يتقوس الذراعان إلى أعلى ... إلخ.

أما اليدان فلهما دلالة قوية عند معظم الشعوب، ويختلف استعمالها اختلافا كبيراً من دولة إلى أخرى. وفى جميع أنحاء الشرق يعتبر تكنيك اليدين مفتاحاً لتصميم الرقصات. ومع أن رفعة الرأس جزء من خط العمود الفقرى إلا أن هناك حركات مميزة للرقبة تشاهد فى جميع بلاد الشرق. ففى الرقص المصرى القديم لا يمكن تصور رفعة الرأس دون ميل الجذع إلى الأمام، ثم انعطافه إلى الخلف، ثم التفاف بالأرداف وبالوسط وبالكتف. وكان الراقصون يجمعون بين هذه الحركات ويمارسونها مع بقاء العمود الفقرى مستقيماً أو عمودياً، أو مع إمالته إلى الأمام أو إلى الخلف. كذلك تتأثر رفعة الرأس بحركات الأطراف المتناغمة مع حركات الجذع، وقد تتوقف هذه الحركات عندما يحاول الراقص تصليب جسمه للإيحاء بتوتر جسدى أو عقلى ... إلخ. أى أن حركات الجسد كلها هى لغة ذات دلالات متفاعلة ومتسقة، حتى لو كانت بعض الأعضاء ساكنة فى بعض اللحظات. وحتى الوجه الذى يشبه القناع فى رقصات جنوب شرقى آسيا، فإن التعبير العاطفى يترقرق كتيار سفلى محسوس تحت السطح الذى يبدو

جامداً. وأحياناً يلجأ المصممون إلى إضاءة مصباح أو كشاف على حركات الوجه العضلية المعقدة لإبراز دلالاتها المتسقة مع حركات الجسد.

ولغة الجسد هى تعبير عن الصفات والخصائص الروحية الداخلية للفنان، والتى تتجسد فى الأيدى المعبرة، وأصابع القدم الخاضعة لسيطرة الراقص، والتحكم شبه الغريزى فى العمود الفقرى، بالإضافة طبعاً إلى الإحساس العاطفى الصادق الذى يلعب دور البوصلة لكل حركات الجسد. ذلك أن الرقص الشعبى هو النتيجة التى خلقتها ضرورة التعبير العاطفى الخالص، فهو يتوغل فى أدغال عالم مثير قد يعجز العقل المنطقى عن الاقتراب منه. فالرقص الإسبانى، مثلاً، رقص عاطفى خالص ينطلق كالإعصار لتجسيد الغرور والأنانية فى الراقصة بالصنج (الكاستانت)، والسادية فى الكعوب التى تطرق الأرض، ويتخلل ذلك إحساس بالجنس فى كل خط وحركة لجسد المرأة أو الرجل. ولولا ضغط هذه القوة العاطفية الدافعة لما كان هناك داع على الإطلاق لوجود الرقص الإسبانى. ولذلك يقول علماء النفس إن معظم أشكال الرقص الشعبى تحمل إيحاءً جنسياً يعمل على إعلاء الغريزة، ولذلك فهى أصح نفسياً من الباليه والرقص الحديث. فإذا انتقلنا إلى جاوة نجد أن لغة الجسد الراقص هى نتيجة مباشرة لضرورة التعبير العاطفى برغم المسافات الشاسعة بينها وبين إسبانيا، خاصة عندما يلتص فخذا المرأة، ويتباعد فخذا الرجل ... إلخ.

لكن درجة التعبير العاطفى بلغة الجسد تختلف من شعب إلى آخر. ففى دول الغرب بصفة عامة يلفظ الراقصون العاطفة لتنطلق من صدورهم، أما فى الشرق فإنهم يسمون فوقها بحثاً عن الروح العليا التى عالجوها كثيراً فى فلسفاتهم. قد تبدو رقصاتهم أكثر هدوءاً من رقصات الغرب فتوحى بشعور غريب من السكينة والصفاء، لكن دوريس همفرى تقول إن هذا النوع من الرقص ذو قوة لا تعادلها قوة، لأنه يحمل فى طياته نوعاً من المغناطيسية التى يبدو فيها أن كلا من المشاهد والراقص قد تخلى عن شخصيته وذاتيته، وأن أجسامهم الأثيرية قد صعدت إلى مكان محلق بين السماء والأرض. ولكن هذه اللغة المرهفة الرقيقة الموحية بشتى الدلالات والأحاسيس لا تعجب الجمهور الذى اعتاد الرقص الصاخب والذى يرى أن هذا الصخب شرط أساسى للإثارة. لكنها إثارة

حسية فقط، أما الإثارة الروحية فى رقصات الشعوب الشرقية فهى على مستوى أعلى من ذلك بكثير، ولذلك يحتاج استيعابها وتمثلها إلى إحساس أرق، ووعى يتميز بالصفاء الروحى.

ولا شك فإن الرقص الشعبى فى معظم أنحاء العالم يكاد يعانى من الاختناق داخل قوالب أكاديمية، تحد من أبجدياته ومفرداته. وذلك أن إتقان قواعده وأصوله ومناهجه لا يعنى الوقوف به عند حدود معينة. وإذا استمر الحال على ما هو عليه، فإن القرن الحادى والعشرين الذى يدق الأبواب الآن، سيشهد تحول أنماط الرقص الشعبى إلى حفريات طريفة وفاقدة لكل منابع الحيوية والتدفق، وإذا كان الرقص الشعبى بطول تاريخه العريق بمثابة النبع الذى لا ينضب لتجديد حيوية الرقص الأكاديمى أو الفن المقنن، فإن ما يعانى منه الرقص الشعبى الآن من قولبة وجمود لابد أن ينعكس بدوره على أنواع الرقص الأخرى بحكم أنها نابعة منه. صحيح أن عالم الجنس والنفس والأحياء الإنجليزى ها فيلوك إليس (١٨٥٩ – ١٩٣٩) قال: «إن الرقص كفن لا يمكن أن يموت، بل سيظل دائم التجدد، لا بوصفه فناً فحسب، بل باعتباره عادة اجتماعية يتجدد بعثها من روح الشعب»، لكن هذا التفاؤل أصبح محل تساؤل الآن بعد أن أصبحت الحياة مجموعة متناغمة أو متصارعة من الآليات التى أحالت البشر إلى تروس صماء فيها. وهى آليات قادرة على سد كل منابع الحيوية والتدفق والتجدد، وصب مشاعر الناس وعواطفهم فى قوالب من صنع أجهزة الإعلام التى تهاجمهم ليل نهار، والتى أحالت العالم إلى قرية صغيرة تكاد تفقد كل ملامح التعددية الثقافية التى تمد الحياة بالخصوبة الفكرية والفنية نتيجة التلاقح والتوالد فيما بينها.

إن مفردات لغة الجسد الراقص فى حاجة إلى تجدد مستمر، مثلها فى ذلك مثل أية لغة حية لا تستطيع أن تنغلق على ذاتها أو تجتر مفرداتها القديمة التى يمكن أن تفقد معانيها ودلالاتها بحكم التكرار أو الاستهلاك. لقد أصبح الرقص الشعبى الآن فى أشد الحاجة إلى تقليب تربته وتعريضها للشمس، واستخراج مفردات جديدة له ومنه، ولتكن مستمدة من الآليات التى تكاد تطحن النفوس البشرية بين تروسها. لقد كان الرقص الشعبى، بطول تاريخه، بمثابة لغة مادية

ملموسة، أعلن بها الإنسان قدرته على الصمود والتصدى لكل ما يهدد وجوده وكيانه، مهما تعددت مظاهر التهديد وتنوعت. وخاصة أن التهديد الراهن من نوع جديد لم تمر به البشرية من قبل منذ عصر الثورة الصناعية، ولذلك فإن إحياء الرقص الشعبى بكل أشكاله المتعددة والتنوعة، هو فى الوقت نفسه إحياء لقدرة الإنسان على مواجهة الحياة والتعامل معها بلغة استطاعت أن تثبت نفسها عبر التاريخ بصفتها أقدر اللغات فى تعبيرها الحى المتجدد عن كل آمال الإنسان فى حياة تليق به.

★ ★ ★

الفصل الثانى

لغة الجسد فى فن الباليه

كان الرقص الشعبى هو الينبوع الذى استمد منه الباليه كل أشكاله التى تبلورت فى أعمال فنية وعروض مسرحية أصبحت من كلاسيكيات الفن الإنسانى بصفة عامة. ولذلك يمكن اعتبار لغة الجسد فى الرقص الشعبى هى اللغة أو اللهجة العامية بكل عفويتها وتلقائيتها وارتجالها وعدم تركيزها على قواعد النطق والنحو والصرف، فى حين تبدو لغة الجسد فى الباليه لغة كلاسيكية أو لهجة فصحى خاضعة لكل قواعد الضبط والتشكيل والنحو والصرف، بهدف تحقيق بلاغة مقننة لم يدركها الرقص الشعبى.

فقد اضطر الإنسان البدائى، من أجل أن يؤكد انتصاره على الوحوش وكل ما يهدد كيانه بالفناء، إلى أن يمرن جسده ويقويه. وكانت حاجته إلى تأمين سلامته سبباً فى براعته فى الرياضة البدنية، كما كانت المشاعر التى تجتاح نفسه سبباً فى الكشف عن مكنونات هذه النفس، وذلك بالتعبير عنها بالحركات والإشارات والإيماءات. وعندما اكتشف أن فى قدرته السيطرة على عضلاته، سعى جاهداً لإخضاع تلك العضلات لقوانين الإيقاع التى واصل اكتشافها ليجد أنها لغة لاحدود لمفرداتها فى التعبير عن أبعاد حياته وأعماقها التى لا يمكن حصرها أو بلوغها.

هكذا ولد الرقص الذى هو ضرورة للجسد كما أنه ضرورة للروح، على حد قول سيرجى ليفار الراقص الرائد ومصمم الباليه الروسى فى كتابه «ملامح تصميم الرقص». فقد كان الوثنيون الأوائل يكرسون للرقص عبادات وشعائر، ويستخدمونه لتمجيد القوى الخارقة للطبيعة بهدف التقرب منها ليأمنوا بطشها وشرها. أما الإغريق فقد أخضعوا هيئة الجسد الإنسانى لنسق لم يغفل حرية

التفكير والإدراك. وهذا ما يسمى اليوم «التناسق الكلاسيكى لأشكال الجسد وهارمونيته وخطوطه». أما بلاد الشرق فقد استوحت الطبيعة واتخذت منها مصدراً للإلهام ووسيلة للتعبير الحركى الذى لا يمكن حصر مفرداته وأبجدياته.

وفى عصرنا هذا تطورت لغة الجسد الراقص مع تطور الفن الكوريجرافى الذى فلسف وقنن جسد الإنسان بالحركات كى يصل به إلى أقوى درجات التعبير عن العواطف والرغبات والغرائز والآمال والطموحات والآلام والإحباطات، وطفرات الروح فى بحثها الدائب عن معنى الوجود. وقد أتاح هذا التلاحم الحميم والحيوى بين القوى البشرية المادية والقوى الروحية الخفية، طاقة مبهرة للرقص كى يسيطر على عنصرى الزمان والمكان، وكى يتحدث بلغة لاتدانيها لغة أخرى فى قدرتها التعبيرية عن مكنونات النفس البشرية وأسرار الوجود الإنسانى. وكلما تميزت هذه اللغة بخصوبة المفردات وضبط الأساليب، أتاحت للإنسان خيالاً روحياً لاغنى له عنه، فهى تمزج الروح بالجسد، وتصبح حركة الجسد تجسيداً لتطلعات الروح وآفاقها اللانهائية.

ولغة الجسد فى الباليه لغة مرئية لا يمكن ترجمتها أو نقلها إلى وسيط آخر، وإنما لابد من مشاهدتها لإدراكها واستيعابها. ولذلك فهى حميمة الصلة بالموسيقى والفن التشكيلى. فعندما ينتظم لون من الإيقاع تبدأ الحركة، ثم تخفت وتتقلص لتدفع بالحركة التى تليها، تماماً مثل الجمل المتتالية فى السياق اللغوى. ومن هذه الجمل أو الحركات المتتالية للجسد والمحكومة بالإيقاع الراقص، ينكشف الستار عن الأسرار التشكيلية سواء الكامنة فى الجسد الإنسانى أو الحركة الجمالية. فالرقص كما يراه سيرجى ليفار لغة تعبر عن آفاق لاتبلغها لغة أخرى. وعندما تنبثق ألحان تشايكوفسكى أو شوبان أو موزار أو شتراوس فإنها سرعان ما تتجسد فى ذراعى الراقصة الماهرة التى تعزف لحنا موازيا ومتفاعلاً مع اللحن الأصلى، لكنه لحن مرئى يتم تدوينه فى الفضاء أو الفراغ على هيئة خطوط حلزونية أو متماوجة أو متهدجة أو مرتعشة، ثم تتحدث الساق التى يمكن أن تكون واعية ومتعقلة ومتحفظة أو حالمة وطائشة وتائهة بين طيات الغيبوية. ولا يقتصر التعبير الجمالى الممتع على الذراعين أو الساقين بل سرعان ما يعزف

الجسد بكل أعضائه ألحانا وأشعاراً تجعل المشاهد يرى موسيقى تشايكوفسكى وشوبان وموزار وشتراوس لا أن يسمعها فحسب.

والرقص فى الوقت نفسه لغة تجريدية كالموسيقى تماماً، ذلك أن جسد الراقص الذى يحركه الإيقاع، يتجرد من لحمه، ويتحول إلى خطوط لحنية وضوئية ولونية، وكأنه جاء من عالم آخر يحتوى على عناصر الجمال والاتساق والحركة المتناغمة التى يفتقر إليها عالمنا المادى المضطرب. ولذلك يصف سيرجى ليفار الرقص بأنه تطهير وتحرير لأنه يطهر الإنسان من كل عوامل الاضطراب والصراع والتناقض والقلق والاكتئاب التى يحاول التخلص منها بلا جدوى، وفى الوقت نفسه يحرره من سجنه المادى، ويسعى بجسده وروحه، كى يبلغ آفاقاً جديدة وأراضى لم يطأها أحد من قبل، حيث المعرفة المباشرة التلقائية المتكاملة التى تصل إلى القلب مباشرة دون ترجمة أو تفسير أو فك لشفرتها أو غير ذلك من العمليات التى تمر بالعقل عندما يتلقى أى نوع من المعرفة التى كثيراً ما يتشكك فيها ويشوه معالمها ومصداقيتها. أما الرقص فإنه الرؤية والمعرفة فى تكاملهما ومصداقيتهما لأن الحركة لا يمكن أن تكذب برغم تعدد دلالاتها وإيحاءاتها: الحركة التى تفصل الكائن الحى عن كيانه المادى ووجوده الدنيوى، فيتحول بأكمله إلى فرحة جزلى ترقص أو إيماءة تعبر عن ألم ... إلخ.

ولغة الجسد فى الباليه لغة دقيقة وحساسة، وتحتاج إلى كفاءة وتمكن من كل مفرداتها العضلية والنفسية والروحية حتى يمكن توصيل معانيها ودلالالتها إلى المشاهد. إن توازن الراقص يعتمد على خيط دقيق، كذلك يتطلب أداؤه إدراكاً تاماً للإمكانات الجسدية والروحية، وسيطرة شديدة على العضلات والتنفس، بحيث تصبح العضلة طاقة روحية تتحول بدورها إلى حركة تندمج فى نسيج الحركات الأخرى سواء تلك التى يؤديها الراقص نفسه أو زملاؤه فى الباليه نفسه. ولا تقتصر معرفة الراقص لإمكاناته وأدواته على نفسه وفى حد ذاته، بل يتحتم عليه أن يعرف الفضاء الذى يتحرك فيه، والعلاقة الجدلية التى تربطه بذلك الفضاء الذى يتحرك ويتشكل بدوره مع الحركة الراقصة.

وعلى الرغم من العلاقة العضوية بين لغة الموسيقى ولغة الباليه فإن الأخيرة أكثر تشعباً وتنوعاً لأنها لا تقنع بلحن أو مقام واحد. ولذلك فإن مؤلف الباليه أو مصممه يمتلك حرية أكبر من تلك التى يمارسها المؤلف الموسيقى، لكنها فى الوقت حرية تضع على كاهله مسئولية أضخم بحيث إذا ناء بحملها فإن عرض الباليه يتحول إلى كيان هلامى لا شكل له ولا كيان ولا معنى. فمؤلف الموسيقى يتناول عمله ابتداء من الفكرة الموسيقية (التيمة)، ثم يقوم بتوليدها وتنويعها وزخرفتها بما يشاء من الألحان الهارمونية والكونترابنطية، ثم يطورها ويجسدها بما تتيحه له مزايا التوزيع الأوركسترالى. كذلك فإن كل مقطع (مازورة) فى الموسيقى، أو كل مجموعة من المقاطع، هى ثمرة نمو لحن من الألحان، وربما مجموعة من الألحان المتراكبة المنبثقة من نبع واحد مشترك. أما مؤلف الباليه فلا يمكن أن تقتصر لغته الحركية والمرئية على خط أو لحن واحد قابل للتلوين الهارمونى والتوزيع الأوركسترالى، لأن مفردات هذه اللغة أكثر تعقيداً وتشعباً من البناء الموسيقى الهارمونى والكونترابنطى والأوركسترالى. إن لغة الباليه تختلف عن ذلك التوافق الذى يسرى بين النغمات الموسيقية، سواء أكانت نغمات متآلفة أو متنافرة، لأن الباليه هو توافق التآلفات أو الأبنية الهارمونية والكونترابنطية والأوركسترالية والتشكيلية المرئية، فى وحدة مقننة من أجل وضوح الدلالة الكلية وجمال الأسلوب العام للعرض، بحيث تقوم كل الألحان المرئية بدور البطولة التى لا تقتصر على اللحن الأساسى (التيمة) فى حين تلعب العناصر الأخرى مجرد تنويعات جانبية على هذا اللحن كما يحدث فى الموسيقى.

وهذا يدل على جسامة وحساسية وتعقيد المسئولية الملقاه على عاتق الراقص إذا ما قورنت بالمهمة التى ينهض بها العازف فى الأوركسترا. فالعازف ليس مطالباً بأكثر من التدريب المستمر لأصابعه أويده أو شفتيه وتنفسه سواء أكان متخصصاً فى آلة وترية أم نحاسية ... إلخ، والحساسية المرهفة فى تنفيذ المدونة الموسيقية وإشارات المايسترو، أما الراقص فيعزف بكل أعضاء جسده بلا استثناء مع الإحساس المرهف بالفضاء المحيط به على المنصة وبزملائه الذين

يشاركونه العرض، والاندماج الكلى فى ايقاعات الموسيقى المنبثقة من الأوركسترا حتى لا يحدث أى انفصام أو نشاز بين الحركة الجسدية والحركة الموسيقية، إذ أن الراقص يعتبر مايسترو آخر وإن كان بجسده الذى يجب أن يتمتع باللياقة الكاملة والتنفس المنتظم حتى لا يبدو عليه أى إجهاد أو هفوات فى الأداء.

أما المؤلف الموسيقى ففى إمكانه أن يتصرف فى مجموعة من المقامات أو الطبقات الموسيقية، وهى وسائل بارعة، وأسلحة دقيقة، تيسر له الأداء فى ثقة ويقين. فمن المعروف مثلا أن مقام «رى» صغير يحمل فى طياته تأثيراً عاطفياً عميقاً فى المستمع. وكان المؤلف الموسيقى الروسى رمسكى كورساكوف قد كتب دراسة تحليلية فى فن التوزيع الأوركسترالى، أوضح فيها أن لغة الموسيقى، مثل أية لغة أخرى، تجعل كل مفردة فيها أو نغمة تحمل فى طياتها معنى خاصاً بها، قد تتغير إيحاءات وارتباطات هذه النغمة لكن جوهرها يظل واحداً. أما المقام عند مؤلف الباليه فهو أسلوبه فى التصميم والرقص، وهو مقام ثابت بالضرورة بطول عرض الباليه الواحد وعلى جميع الراقصين أن يتشربوه بأجسادهم حتى لا يفقد العرض شخصيته المتميزة. ويلعب هنا الحس والإحساس دور البوصلة فى تشكيل حركة الأجساد. لكن مصمم الباليه لا يملك مجموعة متنوعة من المقامات التى يوظفها المؤلف الموسيقى، ذلك أن كل باليه هو فى حقيقته أنماط مبتكرة ونابعة من صميم الفكرة ولا يتم استدعاؤها لتجسيد هذه الفكرة. وابتكار هذه الأنماط عمل أخطر وأثمن من ابتكار الحركات والخطوات التى هى مجرد مفردات لا معنى لها فى ذاتها وإنما تكتسب معناها من السياق النمطى المبتكر الذى انتظمت فيه، ذلك أن جميع الحركات والخطوات أو معظمها يمكن أن يتمشى مع أى وضع وأى موقف. ولذلك فإن لغة الجسد عند الراقص ترتبط بالسياق النمطى المبتكر وليس بكل حركة أو خطوة على حدة.

وكان الفليسوف والأديب الإغريقى لوسيان (١١٧ - ١٨٠م) أول من قنن لغة الجسد فى فن الباليه من خلال تحديده للمؤهلات والإمكانات والمعارف التى يجب أن تتوافر فى مؤلف الباليه حتى يستطيع أن يبدع عملا فنيا مكتملاً. فقد قال فى دراسة له بعنوان «حديث فى الرقص» وهى تعد من أشهر مؤلفاته:

«يجب على مؤلف الباليه أن يضيف إلى فنه الكثير من المعارف الجليلة برغم أنها تجعل من هذا الفن غاية فى الصعوبة. فيجب أن يستعين بروح الشعر ليضفى على التأليف زينة وبهاء وروعة، وبايقاع الموسيقى ليشيع فيه الحركة والنشاط، وبالهندسة لينظمه، وبالفلسفة لتكون له مرشداً. بل إن علم البيان يساعده على إدراك كنه العواطف الإنسانية، حتى يمكنه أن يكبح جماحها أو يستثيرها وقتما يشاء. كما يعلمه فن التصوير كيف يرسم الهيئات والأوضاع، ويعلمه فن النحت كيف يصوغ أشكاله. ومن الضرورى أن يعمل دائماً على تقوية ذاكرته، منذ سنى حداثته، حتى يستطيع أن يستوعب كل الأزمنة. ويجب عليه بصفة خاصة أن يدرس مختلف نوازع النفس البشرية حتى يستطيع أن يصورها بحركات الجسد التى تحتاج منه إلى دراسات تفصيلية ومتأنية تحتم عليه ألا يكون متسرعاً فى فهم الأمور. كذلك فإن هناك خصائص فريدة بل نادرة لاغنى لمؤلف الباليه عن التمسك بها، منها توقد الذهن، وحدة السمع ورهافته، صواب الحكم على الأشياء، وخصوبة الخيال، والذوق السليم الذى يمكنه من استشعار ما يلائمه. وذلك بالإضافة إلى دراسة التاريخ القديم، أو بالأحرى دراسة الأساطير التى لابد أن يجد فيها مادة وفيرة تمده بأروع الأفكار والأشكال».

وقد تبلورت لغة الجسد فى الباليه عبر التاريخ بحيث اكتسبت تقاليد منحتها شخصيتها الفنية المتميزة. فى القرن الثامن عشر مثلا كتب نوفير كتاباً قيماً بعنوان «رسائل فى الرقص»، يوضح فيه أن مفردات لغة الرقص ليست قاصرة على حدوده الفنية والشكلية، بل تتجاوزها إلى توظيف مفردات علوم وفنون أخرى، تمنح الجسد الإنسانى أقصى طاقته على التعبير الجمالى والنفسى والروحى والفكرى. يقول:

«إن الإلمام بالهندسة يمنح مؤلف الباليه قدرة عظيمة الفائدة، لأنه يضفى على الحركات كثيراً من الوضوح، وعلى التكوينات أو التراكيب أو الأشكال كثيراً من النظام والدقة والتحديد. فهو يختصر الأطوال وكل التفاصيل التى لا لزوم لها، مما يجعل التنفيذ أكثر انضباطا وقدرة على التعبير الحاد والمؤثر. ومؤلف الباليه الذى ينشد السمو والارتفاع فوق المستوى العادى المألوف، لابد أن يدرس

أعمال كبار المصورين، وأن يسير على نهجهم وأساليبهم المنوعة فى التنفيذ والبناء. ذلك أن فنه يتناول نفس الأفكار والمضامين التى يتناولها فنهم، سواء من ناحية تشابه الألوان وامتزاجها وتناغمها أو تناقضها، وتباين النور والظلال، أو من ناحية تجميع الأشكال وتجسيدها وتنسيقها فى أوضاع رشيقة موحية، ثم إضفاء سمات الحرارة والحيوية والتعبير القوى عليها فى النهاية. فهل يتأتى لمدرب الباليه أن ينجح ويصل بعمله إلى جمهوره إذا لم تتوافر فيه نفس العناصر والخصائص والإمكانات التى يمتلكها المصور القدير؟ إن هذا المبدأ لا يمكن تجاهله، بل إننى أتجرأ وأعبر عن إيمانى بأن علم التشريح يمكن أن يلقى كثيراً من الأضواء على نوعية التعليمات التى يلقيها مدرب الباليه على الأشخاص الذين يقوم بتأهيلهم، مما يساعده على أن يعالج فى سهولة ما قد يقابله من شوائب التكوين وقبيح العادات. فإذا أهمل مؤلف الباليه فن التصوير، فإنه يرتكب أخطاء فاحشة فى الأداء، وبالتالى لن تكون الرؤوس فى المكان المناسب لها، وسوف تتناقض مع حركات الجسد، ولن تتخذ الأذرع أوضاعاً سهلة مريحة فى الأداء والرؤية، وسوف يبدو كل شىء ثقيلاً، ينطق بالكد والتعب، وخاليا من التناغم والانسجام والاتساق».

ويواصل نوفير تحليله المسهب للإمكانات التعبيرية للغة الرقص فيقول بأسلوب علمى رائد:

«إن مدرب الباليه الذى يجهل الموسيقى، لابد أن يسئ التعبير عن الألحان فى حين أن حسن اختيار الألحان أمر جوهرى ولازم للرقص، تماماً مثل أهمية اختيار الكلمات وتراكيب الجمل فى علم البلاغة وفنها، إذ أن حركات الموسيقى وألوانها تحدد وتعين كل حركات الراقص وبالتالى المعانى والدلالات التى تريد توصيلها. فإذا أديت الألحان على نمط واحد لا يمكن تقبله لرتابته، فسوف يصاب الباليه بنفس نسق الأداء الموسيقى، فيصبح بارداً مملاً».

وإذا كان نوفير يؤكد على أهمية دراسة تشريح الجسد الإنسانى بالنسبة لمصمم الرقص ومدربه، فذلك لأنه العلم الذى يمكنه من الإحاطة بإمكانات هذا الجسد وطاقاته وحدوده حتى يستغلها أفضل استغلال يصل به إلى أقوى درجات

التعبير عن بلاغة الحركة. ذلك أن المادة الوحيدة فى فن الرقص هى الجسد الذى يشكل الوسيلة والغاية، المضمون والشكل، الفكرة المجردة وتجسيدها فى الوقت نفسه. فليست هناك أداة كاملة وشاملة للتعبير الحركى والإيحائى سواه، بل إن سيرجى ليفار يرى فيه مجموعة من عناصر أرق من أنامل عازف البيانو أو من حنجرة المغنى. فتقوم العضلات وأعضاء التنفس بدور حيوى للغاية لا يمكن تجاهله، ولذلك يجب على مؤلف الباليه عند تصميمه الرقصات المنفردة أن يعمل حساباً لعنصر التعب، وأن يضع تصوراً شاملاً لحركات الجسد وطاقاته حتى يحصل من الراقص على أفضل أداء دون أن يلهث، أو تلتهب قدماه، أو ترفض عضلاته الاستجابة المنشودة له أو تنحرف حركاته أو إيماءاته أو إشاراته أو تعبيراته عن الانفعالات والعواطف التى تنبثق من الفكرة أو الموضوع بعيداً عن سياقها الجمالى والدرامى.

إن كل حركة رقص إنما هى عمل مركب، هارمونى، متعدد الخطوط، يقوم بتنفيذه ذلك الأوركسترا الكبير الذى أودعه الله جسد الإنسان، والذى كثيراً ما يصعب تحليله، وتحديد الأنغام التى يتركب منها. ويتولد فن الرقص من ذلك التوافق، ولذلك لايخلق الجمال فى الرقص تمرين أعضاء الجسم برغم أهمية هذا التمرين وضرورته، وإنما الذى يخلق الجمال هو ترابط العناصر المساهمة فى أداء الحركة وتناغمها فى سياق لا يعرف التردد أو النشاز. إن العازف الذى يلعب بأصابع البيانو، يستطيع أن يترجم بأدائه ألواناً متباينة من المشاعر والعواطف، كما يهوى، دون أن يبالى بالكيفية التى تمس بها أنامله أصابع البيانو، ذلك لأنه يكون فى أثناء العزف واقعاً تحت سلطان مشاعره وانفعالاته، وبعيداً عن أية شبهة آلية فى الأداء. وهناك فى الواقع علاقة تربط بين تكوين الجسد وبين خلجات النفس، وهى علاقة لم يستطع أغلب الفلاسفة وعلماء النفس أن يصفوها ويحددوها. وإذا كان البيانو ليس مجرد جهاز آلى بل هو آلة بديعة ومبدعة، فماذا يكون الوضع بالنسبة للجسد الإنسانى بصفته جهازاً أشد حساسية ورقة وقوة ونعومة وصلابة إلى أقصى حد، لأنه ينطوى على روح، وإحساس عضوى،

وشعور نفسى ومعنوى؟ إن الرقص الحقيقى والموحى والمؤثر هو لغة الجسد عندما يتشبع بالروح ويتدفق بأمواجها من خلال حركاته وإيماءاته وتعبيراته التى تتجاوز حدود المهارة العضلية له، وتشحن فضاء المسرح له بدفقات روحية ونفسية تسرى فى المشاهدين الذى يستسلمون تماماً لهذا الجو السحرى أو التنويم المغناطيسى.

ومن المعروف أن مفردات الحركة الجسدية تتكرر فى مختلف الباليهات، مثل حركات الأرابيسك (حركة رقص تعتمد على توازن الجسد حين يقوم على ساق واحدة، مع بسط الساق الأخرى فى اتجاه أفقى والذراعين جانبا)، أو البيرويت (حركة رقص يدور فيها الراقص حول نفسه، وهو قائم على طرف قدم واحدة، فى حين تتجه طرف الساق الأخرى نحو الركبة)، أو الدورات المضاعفة فى الهواء، لتعبر عن أكثر المشاعر تناقضاً طبقا لاختلاف السياق الحركى. لكن هذا لا يعنى تكراراً نمطياً بالمعنى الحرفى للكلمة، لأن المفردة الحركية تكتسب دلالتها ومعناها من السياق الذى وضعت فيه، مثلها فى ذلك مثل الكلمة التى تختلف دلالتها ومعناها من قصيدة شعرية إلى أخرى برغم أنها مكونة من نفس الحروف. إن الشاعر أو المؤلف المسرحى إذا استخدم لفظة «آه» مثلا، فإنها يمكن أن تعبر عن الانبهار أو الحماسة أو الفزع، أو الدهشة أو الذهول أو العذاب .. إلخ، طبقاً للسياق اللغوى والأدبى الذى وردت فيه. ونفس المبدأ ينطبق على مفردات لغة الجسد فى الرقص.

من هنا كانت الأهمية القصوى للاستعداد البدنى لدى الراقص والخطوط الواضحة لجسده التى من شأنها أن تبلور المفاهيم والأبعاد الجمالية والتشكيلية التى يقدمها المصمم أو تشوهها. لكن الأمر ليس بهذه البساطة، فما من مؤلف كوريجرافى أو مدرب للباليه يستطيع أن يفرض على جسد الراقص صورة تشكيلية مطابقة تماماً لما تصوره وتخيله. وقد تبدو أجمل راقصة قبيحة بسبب قبح الأداء. والعكس صحيح، فإن راقصة فاشلة أو هزيلة من الوجهة الكوريجرافية قد تخلب لب المشاهدين وتثير مشاعر الحماسة فيهم. وكثيراً ما تحولت حركة

أرابيسك بسيطة إلى عمل فنى عظيم إذا ما أدتها راقصة عظيمة من طراز آنا بافلوفا مثلا، إذ أن هذه الحركة البسيطة لم تعد بعد هذا الأداء الفريد حركة عادية، أى فريدة فى نوعها لدرجة يستحيل فيها إبدالها بغيرها.

هنا يبرز الدور الحيوى الذى تلعبه روح المؤدى فى تحديد الخطوط الهارمونية لجسده بطريقة تلقائية وليدة البديهة والحس العفوى الذى سبق تدريبه، لكن المسألة ليست عرضية بهذا الشكل لأن من وظيفة المصمم الكوريجرافى أن يحول الانفعالات العفوية والطاقات الإبداعية إلى ابتكار واع مقصود، ذلك أن أصول الصنعة الفنية المتبعة تقضى بتهذيب تلك الفطرة العشواء عند المؤدى، وتوجيهها وجعلها إرادية وراسخة، لكن بشرط ألا يتحول الراقص إلى مجرد آلة بارعة دقيقة خالية من الروح. إن الراقصين الذى تركوا بصماتهم واضحة على تاريخ فن الباليه لم يكتفوا منذ البداية بالمهارة فى الأداء المجرد من الروح الفنية، وإنما تطلعوا إلى أن يكونوا شيئاً أعظم من ذلك بكثير. وكان من أهم أدواتهم وأسلحتهم فى هذا الصدد، الحصول على كافة المعارف التى يمتلك المؤلف الكوريجرافى ناصيتها، لأن الراقص المثقف خير من الراقص الذى يكتفى بإجادة حرفته حتى لو تساوى كلاهما فى إتقان تقنيات الصنعة الفنية.

إن الرقص بطبيعته فن الروابط المباشرة والعلاقات التلقائية بين سياق القصة والتعبير الجسدى، ويتم ذلك من خلال مجموعة من الاصطلاحات والطرق الفنية، تحددها وحدة الآلة التى تقوم بها، ألا وهو الجسد الإنسانى. ومع ذلك فإن هذه الاصطلاحات والطرق الفنية متسعة ومتعددة ومتنوعة وممتدة إلى حدود أبعد من الخيال بفضل ما تتمتع به تلك الآلة البشرية من إمكانات تعبيرية لا تحد. إن حركة الرقص فى ذاتها لا تعنى شيئا على الإطلاق، لكن حركة راقصة مرسومة فى سياق جمالى ودرامى يمكن أن تدل على معنى كبير إذا ما جاوزت الفعل المادى المرئى وأدركت الفكرة أو الحس أو الإحساس المنبثق منها والسارى بين طيات العرض وجمله المتتابعة.

وهذا يؤدى بنا إلى إلقاء الأضواء على المناهج المتبعة فى صياغة الأساليب

التى تقدم بها الباليهات المختلفة. فهناك مناهج سهلة ومؤكدة لتوظيف مفردات جاهزة للاستخدام مثل خطوات أو حركات الراقص الذى يرتفع فى الهواء إلى مسافة بسيطة وقبضتا اليدين على الأرداف، فهى ترمز إلى شخصية الفلاح، وكذلك التنقلات الجانبية التى تؤدى والأذرع ثابتة، وترمز إلى قدماء المصريين، وإذا جرى الراقص وهو مثنى الركبتين ورأسه ملقى إلى الوراء فإنه يمثل الإغريق. أما الإسبانى فإنه يرمز إليه بأوضاع الأذرع التى يطلق عليها مصطلح «الإسبانيولية»، وحركات ودقات كعوب الأقدام. وفى الرقصات الشرقية، يهتز الخصر، أما فى الرقصات الزنجية فإن الذى يهتز هو العجز وهكذا ...

ولكن أسلوب صياغة الباليه ليس بهذا الثبات لأن لكل عصر أسلوبه الذى يشتمل على عنصرين: عنصر عام وعنصر خاص، أو عنصر عرضى وعنصر دائم. فإذا كانت المشاهد تدور فى مصر فإن الحركات الجانبية مع ثبات الأذرع تعد حركة خاصة، فردية، عرضية وإن كانت مميزة للشخصية المصرية فى مفردات الباليه ولغته، أما الحركة الدائمة فإنها أكثر شمولاً وأشد تعقيداً، لأن عنصر الدوام والاستمرارية والشمولية لا يتمثل فى حركة أو إيماءة وإنما فى جو عام يشيع فى العرض من أوله لآخره. وهذا الجو ينقسم بدوره إلى قسمين: جو أصلى فعلى يتجسد فى العرض، وجوه فى مخيلة المتفرج تكون نتيجة لثقافته ومعرفته بمصر. فهو يرى بعين خياله أشياء وأطيافاً غير الراقصين الذين يتحركون أمامه، أى أنه يتصور جواً، وطابعاً مكتملاً، ومجموعة أشياء وأطياف من مخزونه المعرفى الشخصى، يتم استثارتها واستحضارها من العقل الباطن نتيجة للإشارات والإيحاءات الصادرة من الرقصات الجارية على منصة المسرح. ولذلك فإن عرض الباليه لا يجرى على المنصة فحسب بل داخل مخيلة المتفرج أيضا.

ولا ينفصل أسلوب صياغة الباليه وجوه العام عن عنصر الإيقاع. ويرى المخرج المسرحى الإنجليزى جوردون كريج فى كتابه «فن المسرحية» أن فن المسرحية ولد من الإيماءة، ومن الحركة، ومن الرقص، وأن الجد الذى انحدر منه المؤلف المسرحى ليس الشاعر الدرامى بل الراقص. لم يستخدم المؤلف الدرامى كلمات فحسب، على غرار ما يفعل الشاعر الغنائى، بل ألف مسرحيته الأولى

مستعيناً بالإيماءة، والكلمات، والخطوط، والإيقاع ... إلخ. ولاشك أن أولوية الرقص كلغة تعبيرية رائدة، كانت نتيجة لأولوية الإيقاع التى لاشك فيها. إن الحركة وظيفة من وظائف الإيقاع، فالإيقاع يولد الحركة التى هى الحياة نفسها. فالطفل يخرج من بطن أمه وجهازه العصبى على استعداد فورى للتأثر بأى إيقاع، مثل الإيقاع الناتج عن هز الأم لمهده برفق ورقة. ومن المعروف أن استمرار الإيقاع وانتظامه يبعثان فى نفسه الهدوء والسكينة والطمأنينة. أما الاضطرابات والتقطعات التى تطرأ على الإيقاع فإنها تثيره وتضايقه، ذلك لأننا بالفطرة، صغاراً وكباراً، نعتاد الرتابة التى تتكرر بصفة دورية ومنتظمة، خاصة إذا أدمنها جهازنا العصبى. فالحياة كلها عبارة عن ايقاع. جسد الإنسان يتحرك بالايقاع كما يتمثل فى ضربات قلبه وتنفسه، وحركة شفتيه وعينيه، وخطوات قدميه، واهتزازات ذراعيه ... إلخ. والكون كله إيقاع يتمثل فى حركات الأفلاك والكواكب، وتعاقب الليل النهار، وفصول السنة المنتظمة ...إلخ. ولذلك يشكل الإيقاع الأبجدية الأساسية فى لغة الجسد الإنسانى.

ولما كان الرقص يتولد من الإيقاع، فإنه يستطيع بدوره أن يولد إيقاعات أخرى وهكذا. والرقص فى ذاته يمكن أن يستغنى عن الموسيقى المصاحبة له لأن لغته تملك موسيقى خاصة بها ونابعة من جرسها وإيقاعها بحكم أن الجسد نفسه يحتوى على إيقاع نابع منه وإن كان يستجيب للإيقاعات المحيطة به. فقد تكفى الجسد إيقاعة بسيطة، أو مجرد تقطيع للإيقاع المتولد. وهو المفهوم الذى عبر عنه المخرج المسرحى الفرنسى جان لوى بارو فى كتابه «نظرات فى المسرح» عندما قال عن الرقص بصفته حركة مسرحية:

«إنه تعبير يؤديه الجسد، ويشكل حركة مسرحية، وحماسة تشكيلية تزداد تأججا حتى تغدو حركة رمزية.... وكان الصوت الوحيد الذى سمحت لنفسى باصطناعه هو الإيقاع الذى كان تقوم به الأقدام العارية حين تدق على خشبة المسرح، وضربات القلب التى كانت أشبه بدقات الساحر، ثم قصائد طويلة تنظمها الأنفاس التى تتردد. وكان هذا شأن المسرحية الرائدة فى عهدها الأول».

لكن هذا لا يعنى أن الموسيقى عنصر دخيل على الرقص، بل هى عنصر

حيوى ومكمل وضرورى للرقص بصفة عامة والباليه بصفة خاصة. وهى مصدر توليد للانفعالات العاطفية وإثراء للغة الحركة الجسدية بل إن بعض المخرجين يرى فى الموسيقى ديكورا صوتيا وبيئة وجوا عاطفيا يستوعب المشاهدين داخله، والباليه بالذات من أشد الفنون احتياجا إلى هذه البيئة الموحية والجو النفسى العاطفى. وتتجلى مرونة العلاقة بين الرقص والموسيقى فى أن كل إيقاع منتظم يمكن أن يتحول إلى إيقاع راقص، والروابط التى تقوم بين الرقص وبين الإيقاع الموسيقى لا تعتمد على عنصر التزامن الذى يجرى على أساس المقاطع (المازورات)، وإنما على أساس الجمل الموسيقية. ونقطة البداية - أى لحظة الصفر - واحدة فى كل من الجملة الموسيقية والجملة الراقصة، وكذلك اللحظة النهائية لهما. ولكن فى داخل هذه الجمل لا يتقيد الراقص بالإيقاع التفصيلى الدقيق الذى يؤديه الأوركسترا، بل هو قد يستبدله، مثلا، بإيقاع كونترابنطى يندمج فى حيوية مع الإيقاع الموسيقى المسموع.

وتتجلى الصعوبة فى لغة الجسد الراقص أنها ليست مسجلة ومقننة بدقة مثل النصوص الفنية الأخرى. ولذلك فإن دور المؤدى أو المشخص ليس له من الأهمية، فى أى فن، بمقدار ماله فى مجال الرقص. فالممثل المسرحى، والمغنى، والعازف، كل هؤلاء لديهم نصوص مكتوبة وثابتة تشكل دليلا دقيقا لتفاصيل الأداء. أما نصوص الرقص فهى بطبيعتها مائعة ويصعب تقنينها بدقة تفصيلية. إنها موجودة بالتأكيد، لكنها محفورة فى جسد الراقص نفسه، الذى يندمج فيها بتناغم يمكن أن يختلف فى درجاته من راقص لآخر. وهذه النصوص ليس لها قوام ملموس ومتبلور إلا عندما تخرج إلى مجال الأداء وحيز التنفيذ، فى حين أن بيتا من الشعر أو عبارة موسيقية، لكل منها كيان فى ذاته متبلور وليس تحت رحمة نوعية الأداء. فقد يؤدى مغنيان نفس الأغنية بنفس اللحن والبناء الموسيقى، لكن التأثير الصادر عن كل منهما لن يكون واحدا متماثلا، فقد يكون أداء أحدهما جيدا والآخر رديئا، أما الأغنية نفسها فى جوهرها الشعرى والموسيقى، فإنها تظل كما هى لا تتغير وقابلة لأنواع جديدة من الأداء. ولكن الرقصة الواحدة، إذا أداها راقصان مختلفان، فإنها تصبح رقصة مختلفة متباينة.

وعلى هذا الأساس فإن رقصة جميلة وبديعة ورائعة على مستوى التصميم، يمكن أن تكون زاخرة بالفوضى الفنية والقبح التشكيلى والذوق السقيم على مستوى التنفيذ العاجز عن تجسيد ما ورد فى التصميم.

وعندما يقوم مؤلف الباليه بتصميم عرض معين للباليه، فإنه يضع فى اعتباره منذ البداية إمكانات الراقصين الذين سوف يؤدون رقصاته، وميولهم بل وكيانهم النفسى ودرجة حماسهم وتجاوبهم، فهوليس مثل الشاعر أو الموسيقى أو المؤلف المسرحى يعمل فى أغلب الأحايين فى الفراغ أو الفضاء، بل هو من ذلك النوع الذى يمكن تسميته بمهندس أو نحات الأجساد البشرية. فهو يعمل فى مادة إنسانية، مادة قابلة نسبياً للمط أو الضغط أو التحوير، وبالتالى يتحتم عليه أن يتساهل مقدماً فى عدد غير قليل من الأمور. إن الكمان والبيانو والألفاظ تؤدى نفس الصوت ونفس المعنى، بشكل محسوس، مهما تغيرت الظروف. ولكن لا توجد حركتان أو إيماءتان، أو إشارتان متشابهتان كل التشابه، تماماً مثلما لايوجد وجهان متماثلان كل التماثل، ذلك أن الحركة تعتمد فى خصائصها التشكيلية والجمالية، على الشخص الذى يؤديها.

ومؤلف الباليه أو مصممه حين يخطط عرضا ما لباليه، يدرس منذ البداية طبيعةكل راقص، وشخصيته الفنية، وإمكاناته الجسدية، وتكوينه السيكلوجى، حتى يكلفه بتنفيذ وسائل التعبير التى تناسبه على أفضل وجه، وليس لكى يعطيه الفرصة ليلمع فى الأدوار الأكروباتية التى يؤديها أحسن من غيرها. إن مشهد رقصة تبدو صادقة وزاخرة بالمعانى والإيحاءات والدلالات إذا أداها راقص ما، يمكن أن تبدو باهتة ومتهافتة وغير معبرة إذا أداها راقص آخر لأنها لا تتوافق مع طبيعته الداخلية أو كيانه الخارجى أوكليهما، ولأن جسده معد بطبيعته لرقصات من أسلوب مختلف. إن جسد الراقص عبارة عن أوركسترا سيمفونية تشكيلية، وأية لمحة هى مفردة فى السياق الجمالى الذى يتجلى فى التوافق أو التناغم البصرى، وتغير اللمحة يقابل فى الموسيقى لحظة التغير الحساس فى النغم. ولا يتأتى هذا إلا من خلال جسد الراقص الذى هو فى حقيقته «الموضوع»، و«الأسلوب»، أى المادة، والشكل، والوسيلة والغاية. ولذلك عندما يبدأ مؤلف

رقصات الباليه فى ترتيب الخطوات وتنظيمها، فإنه لابد أن يتأكد من أنها ستؤدى أداءً صحيحاً، حتى يضع لنفسه الحدود التى لا يتجاوزها، وبالتالى لا تنفصل الغاية عن الوسيلة.

وعلى الرغم من أن لغة الجسد هى لغة صادرة عن جسد الراقص بصفته فرداً متفرداً، فإنها فى الوقت نفسه لغة جماعية، يتم توزيع مفرداتها وجملها وفقراتها على كل الراقصين والراقصات حتى تكتمل المعانى والدلالات. ولذلك فإن فرقة الباليه لا تقدر قيمتها بمن تضم من نجوم، وإنما بدرجة التماسك والتفاهم والتناغم بين أعضائها. فكل عضو أو عنصر له قيمته فى هذه السيمفونية البصرية التى تتجسد فى المشهد الراقص، وفى الروح التى تتولد لتمنح الباليه شخصيته المتميزة والجو الخاص به. إن لجسم الإنسان حرفيته الخاصة به فى حين أن الروح ليست لها أية حرفية، ومع ذلك فهى العامل الأساسى الذى يعتد به فى الرقص، وبه تدب الحياة فى الرقص، فلا ينحدر حتى يصبح مجرد تمرين رياضى ممل، وبه تصل لغة الجسد إلى أقصى درجاتها فى التعبير الذى يجعل الحياة تبدو أكثر رحابة، وأعمق معنى، وأوسع أفقاً، وجديرة بالتمسك بها وتطويرها إلى الأفضل.

★ ★ ★

الفصل الثالث

لغة الجسد فى التمثيل الصامت

كان التمثيل الصامت أو الإيمائى أو البانتوميم من الفنون التى اعتمدت على لغة الجسد لتوصيل إبداعاتها إلى الجماهير، فلم تكن أمامه هذه اللغة التى تعبر بكل أعضاء الجسد إلا اللسان، شأنه فى ذلك شأن الباليه. ومن المعروف تاريخياً أنه بدأ مع الإغريق فى بلاد اليونان القديمة قبل الميلاد، بحوالى خمسة قرون، وكان من الفنون التى اكتسبت شعبية كبيرة بين مختلف طبقات الشعب، لدرجة أن الرقص كان ثانوياً إذا ما قورن به. فالإغريقى لم يكن راقصاً محترفاً بالمعنى الحديث، بل كان المحترفون هم الممثلون الصامتون، وكان هؤلاء يستخدمون حركات الرقص عندما تدعو إليها الحاجة فقط. بل إن الرقص كان مجرد أداة أو وسيلة لمزيد من التعبير الصامت، لدرجة أن الجمهور كان يسعد للغاية بالراقص الإغريقى وهو «يرقص بعينيه».

وفى روما القديمة تحدث الخطيب والناقد والأديب كوينتليان (٣٥ - ١٠٠م) عن الظلال التى تستطيع الإيماءة التعبير عنها دون كلام. إن بلاغتها أشمل وأعمق بكثير من بلاغة الكلمة المنطوقة. ولم تكن القيود الصارمة المفروضة على الرقص الأكاديمى أو التجريدى المعاصر معروفة فى ذلك الزمن البعيد، إذ كانت أية حركة مسموحاً بها مادام تآلف الحركات والإيماءات يوحى بوحدة عقلية فكرية وروحية وجدانية. ولم يكن الإغريق يهتمون بالشكل دون المضمون، فعندما يتحرك الممثل بجسده فلابد أن يعبر عن موضوع يمكن إدراكه من الناحية التصويرية والتشكيلية. فالمتفرجون من الإغريق لم يكونوا ينتظرون من الراقص أن يؤدى رقصات موضوعة أو محفوظة أو سبق تصميمها بدقة حرفية، بل كانوا يتوقعون منه أن يطورها ويحور فيها، وكانوا فى شوق لأى تجديد أو ابتكار أو

تعليق حركى ذكى من الممثل الصامت المحترف. وكانت هذه مسئولية جسيمة على عاتق الممثل الذى يتحتم عليه أن يحيل خبرته ودراسته العميقة وثقافته الشاملة إلى بوصلة هادية لكل أعضاء جسده حتى تقوم بدورها فى التعبير الحركى البليغ على خير وجه. وقد استطاع الناقد الإغريقى لوسيان (١١٧ – ١٨٠ م) أن يبلور النموذج الذى يجب على الممثل الصامت أن يحتذيه حين قال:

«سوف تجد أن مهنة الممثل الصامت ليست من المهن السهلة التى يمكن مزاولتها بيسر، لأنها تتطلب أعلى مستوى من الثقافة، وتنطوى على معرفة لا تقتصر على الموسيقى فحسب، بل تشمل الإيقاع والوزن، كما أن الكشف عن أخلاق الإنسان وانفعالاته تستحوذ على جزء من اهتمامه، ولا غنى له كذلك عن فنى الرسم والنحت، بما يعلمانه من ملاحظة النسب المتآلفة ...إلخ. إن التمثيل الصامت فن يفرض على ممارسه أن يتذكر كل شىء فى كل لحظة من لحظات أدائه دون أن يشعر المتفرج بأى افتعال أو اصطناع. فلابد أن يعرف كل ما هو كائن، وكل ما كان، ،وكل ما سوف يكون، ولا ينبغى أن يفلت أى شىء من ذاكرته. والأساسيات الأولى للتمثيل الصامت هى أن يعرض موضوعه بأمانة، وأن يعبر عن تصوراته تعبيراً وافياً، وأن يجعل واضحاً كل ما قد يكون غامضاً».

أى تمكن كامل من لغة الجسد عندما تتحرر من كل الأنماط والقوالب والقيود، ذلك أن التمثيل الصامت ليس مجموعة من الحركات النمطية المتفق عليها للتعبير عن الحياة، وذلك بخلاف الرقص الذى له صيغه الثابتة. وليس للمهارة الأكروباتية دور حيوى فى التمثيل الصامت الذى يتمتع بوسائل وأساليب أكثر تدفقا ودقة وذاتية من أن تحتبس فى قالب ثابت. كما أنه أكثر الأشكال المسرحية اعتماداً فى حركته التعبيرية على جسد الممثل الذى يقوم بأدائه. وتختلف الأجساد فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع، ولذلك فليست هناك لغة حركية يمكن فرضها على جسد لا يستجيب لها أو يمكنه التعبير عنها بسلاسة. وهذا يحتم بدوره توافر إدراك واضح ومباشر لما يراد التعبير عنه ولا مجال فيه لأية محاولات غامضة هدفها التأثير الزخرفى الذى يمكن أن يعوق التطور الدرامى والحركى وأن يصيبب معناه العام بالتشويه.

ونظراً لما تحتويه لغة الجسد فى التمثيل الصامت من ظلال متناغمة ومتفاعلة مع معانيها، فإن إخراجه يتطلب تتابع أشكال كثيرة، بعضها بالحركة والإيماءة، والبعض الآخر بسكنات ووقفات، وجميعها فى ايقاع زمنى يشبه الشعر أو الأغنية، إذ أن التمثيل الصامت فى جوهره وأدائه، فى تأليفه وعرضه، يشبه إلى حد كبير القصيدة الشعرية أو الغنائية، سواء فى أوزانها وأصواتها وسكناتها أم فى بصمة مؤلفها وأسلوبه الذى لا يصدر إلا عنه، إذ يستحيل أن يؤلف شاعران نفس القصيدة. كذلك فإن أسلوب التمثيل الصامت مرتبط بالمصمم أو الممثل الذى وضعه أو الذى خُطط لممثل معين بذاته، وبالتالى قد يعجز غيره عن أدائه أو إبداعه. فالتمثيل الصامت الخاص بتشارلى تشابلن منهج ذاتى نابع من شخصه ومعبر عنه فى كل لحظة من لحظات أدائه، ولذلك لم يستطع أحد أن يقوم بما قام به تشابلن. لقد حاكاه الكثيرون، لكنهم فشلوا لأنهم لم يمتلكوا ناصية لغته وطاقة روحه فى التعبير. بل إن المظهر الخارجى الذى تصوروا أنهم قادرون على محاكاته بسهولة وفى نسخة طبق الأصل، فشلوا فيه أيضاً لأن هذا المظهر ليس سوى صورة خارجية لروحه الداخلية التى لا يمكن بلوغها، إذ أنها خاصة بكل إنسان على حدة. والدليل على ذلك أن عدداً كبيراً من الممثلين عمل مع تشابلن، أو تحت إدارته، لكن قربهم الحميم منه لم يجدهم أو ينفعهم فى شيء، ذلك أن عبقرية الإبداع و الأداء لا يمكن أن تنتقل إلى الآخرين عن طريق العدوى. قد تحفزهم وتلهمهم لكنهم لابد أن يكتسبوا شخصيتهم المتفردة لأن الفن بطبيعته لا يحتمل التكرار أو التقليد الحرفى أو غير الحرفى. إن ما يلائم أحد الفنانين لا ينطبق بحذافيره على فنان آخر، بل قد يدفع بذلك الفنان فى الطريق المسدود الذى لا يؤدى به إلى اكتشاف شخصيته الحقيقية وطاقاته الكامنة.

ومنذ بداية تبلور فن التمثيل الصامت، برز التعبير بالوجه كمشكلة لابد أن تحل بطريقة أو بأخرى، خاصة بالنسبة للنظارة الذين يجلسون فى المقاعد البعيدة عن منصة التمثيل. وكان أول حل اهتدى إليه الإغريق هو ارتداء الممثلين

للأقنعة التى توضح الملامح بطريقة مبالغ فيها، ولذلك كان فى امكان المتفرجين معرفة دور الشرير من دور البطل بمجرد ظهورهما على المسرح. وظل ارتداء الأقنعة شائعاً – إلى حد ما – إلى أن اخترعت النظارات المكبرة التى ظلت تستخدم حتى الآن فى المسارح الكبيرة.

ومن المعروف تاريخياً أن الرومان هم الذين طوروا هذا الفن وأرسوا تقاليده. وبرغم أنه بدأ فى اليونان، فإن ازدهار المسرح التراجيدى والكوميدى على أيدى عمالقة من أمثال أيسخولس وسوفكليس ويوريبيديس وأريستوفانيس، جعل مثقفى اليونان ينظرون إلى التمثيل الصامت على أنه فن رخيص لا يشاهده سوى جمهور الشارع الذى لا يستوعب الأفكار العظيمة والفلسفات العميقة التى تتضمنها الدراما الرفيعة، وخاصة أن معظم عروض التمثيل الصامت كانت تقدم مجاناً من فرق الهواة التى تأخذ هذا الفن على سبيل التسلية المحضة. وكان الممثلون يحاكون المهرجين فى الانطلاق بين صفوف الجمهور على سبيل اضحاكه واشراكه فى التمثيل. أما الرومان فقد احترفوه ونافسوا به المسرح الناطق، لدرجة أن الكاتب المسرحى الرومانى الشهير تيتوس بلاوتوس (٢٥٤ – ١٨٤ ق . م) قد عبر عن ضيقه بالبانتوميم فى إحدى مسرحياته لأنه يسلبه جمهوره، ويندب حظه لأنه لم يولد مهرجاً حتى يعمل فى عروض هذا الفن الشعبى الرائج.

ومع رواج التمثيل الصامت فإنه لم يكن فناً سهلاً يمكن أن يجيده كل راغب فيه، إذ أنه يعتمد على مقدرة الممثل على التلاعب بكل أعضاء جسده الذى يعد الأداة الوحيدة التى يتكلم من خلالها، ولذلك فإن المرونة المتجددة بلا حدود واللياقة الفائقة فى تطويع الجسد، من الشروط الأساسية لنجاح العرض، وإلا عجز جسده عن التعبير وفقد الصلة الدرامية والبصرية مع الجمهور. وهذه الصعوبة التى تحتم على الممثل الصامت أن يكرس حياته تماماً لفنه، أثرت على قدرة هذا الفن فى ترسيخ جذوره وتقاليده من عصر إلى عصر، لدرجة أنه وصل إلى «النِّمر» التى يقدمها مهرجو السيرك بين فقرات البرنامج لإضحاك المشاهدين والترويح عنهم بعد متابعتهم للمحات الخطيرة التى تشد أعصابهم فى قلق

وخوف وإثارة. وتناقص عدد الفرق المسرحية التى تقدم عروض البانتوميم لدرجة أنها كادت تختفى من على خريطة المسرح العالمى.

لكن فن التمثيل الصامت لم يعد مقصوراً على مهرجى السيرك وبعض الفرق المسرحية القليلة، بل انتقل إلى فن السيناريو فى السينما؛ لأنه كثيراً ما تكون اللقطة الصامتة أكثر تعبيراً ودلالة من اللقطة الناطقة، ومع ذلك فنحن نلاحظ شبهاً كبيراً بين الأقنعة التى كان يرتديها ممثلو البانتوميم فى المسرح اليونانى والرومانى وبين الطلاء الجيرى الأبيض والأنف الحمراء على وجه مهرجى السيرك فى عصرنا الحاضر. أما مهرجو المسرح فقد استطاعوا حفظ تراث البانتوميم وانتقاله إلينا برغم المساحة الصغيرة والضيقة التى يشغلها فى عالم اليوم.

وقد حرص الكثيرون من كتاب المسرح العظام من أمثال شكسبير وكورنى ولوب دى فيجا وكالديرون وجولدونى وموليير، على تطعيم مسرحياتهم بأدوار المهرجين كعامل تسلية وترويح كوميدى ونفسى إذا كانت المسرحية تراجيدية، وكعامل سخرية وتهكم وفلسفة فى حالة الكوميديا. وكثيراً ما كان ممثلو أدوار المهرجين يتفننون فى إتقان الحركات الصامتة، التى تثير ضحكات الجمهور وتضاعف من تجاوبه مع العرض المسرحى. فإذا كان البانتوميم قد عجز عن أن يفسح لنفسه مساحة واسعة على الخريطة المسرحية فى العالم، إلا أنه استطاع أن يتسلل كعنصر موح وضرورى وشيق فى أعمال مسرحية وسينمائية عديدة، مما يدل على مرونة هذا الفن وقدرته على الاستمرار والانتشار فى أشكال عديدة، وتعويض انحساره كفن خالص ومستقل بذاته. وكانت السينما الصامتة العامل الأول والأساسى فى إحياء فن البانتوميم وانتشاره عالمياً فى مطالع هذا القرن، خاصة وأن اللقطات المقربة منحت الممثلين الفرصة للتعبير بوجوههم وملامحها كما يشاءون، دون اللجوء إلى الأقنعة التى تكبر وجوههم وتخفى ملامحها الحقيقية.

ومن العوامل التى ساعدت على استمرار البانتوميم ارتباطه بفن الرقص عامة والباليه خاصة، لأن الرقص نفسه عبارة عن بانتوميم ويعتمد أساساً على

لغة الجسد فى التعبير عن الأفكار والمشاعر والمواقف، وإن كان يتبع إيقاعات حركية مقننة لتتمشى مع الإيقاعات الموسيقية، ويميل إلى التجريد والترميز أكثر من التوضيح التلقائى المباشر، فالراقص لا يمكنه التلاعب بلغة التعبير الجسدى بنفس الحرية التى يتمتع بها الممثل الصامت. وهو ما أدركه تشارلى تشابلن الذى برع فى البانتوميم وبدأ منه شهرته وأمجاده، خاصة أنه استخدم كل وسائل التعبير الصامت، فلم يكتف بالتعبير بملامح وجهه أو يديه أو عضلات جسده، بل أشرك ملابسه فى التعبير عن الأفكار التى يريد توصيلها إلى الجمهور؛ فمن خلال سرواله المهدل، وقبعته التى يستعملها فى كل مطالب المعيشة بالإضافة إلى وضعها على رأسه، وعصاه التى يحركها فى كل الاتجاهات كبهلوان حكم عليه الزمان أن يقوم بهذا الدور ليكسب عيشه بطريقة أو بأخرى، ورباط عنقه الذى أكل عليه الزمان وشرب. من خلال هذه الحركات الجسدية والحيل الفنية الموحية استطاع أن يعبر عن مأساة الإنسان العادى والفرد المطحون فى المجتمع الصناعى الذى أحال البشر إلى مجرد تروس فى آلته الرهيبة، بحيث يمكن الاستغناء عنها فى أى وقت يشاء فتجد نفسها على قارعة الطريق. لم يكن ينطق بحرف واحد من أية لغة ولكن العالم كله فهمه وعرف ما كان يقوله فى يسر وسهولة قد تتعذر على الممثل الناطق، لأن لغة اللسان يمكن أن تتحول أحياناً إلى حاجز بين شخصين يتكلمان نفس اللغة، لأن كلا منهما يحملُ الكلمات المعانى التى ترتبط بعالمه الخاص المنعزل عن عالم الآخرين، أما لغة الجسد فواضحة كالشمس ولا تحتاج إلى تفسير لمفرداتها ومعانيها ودلالاتها، خاصة وأن الصورة أعمق أثراً وأكثر ثباتاً فى الذاكرة من الكلمة المجردة. وهى اللغة التى جعلت من فن البانتوميم فناً إنسانياً عالمياً، استطاع أن يتخطى كل حواجز اللغة المنطوقة والجغرافيا البشرية، شأنه فى ذلك شأن الموسيقى والرقص والتصوير والنحت والفنون التى تقول كلمتها بلغة الجسد والإيقاع واللحن واللون والكتلة التى ليست فى حاجة إلى اللجوء إلى الكلمة المنطوقة بلغة معينة.

وإذا كان البانتوميم قد ارتبط فى اليونان وروما القديمة بالمرح والتهريج، فإنه تحول إلى فن جاد ودرامى فى دول الشرق الأقصى الكبرى: الهند والصين

واليابان. وقد امتزج بأساليب الرقص الذى جعل من الحركة الصامتة التى يقوم بها الممثل الهندى القديم، لغة قائمة بذاتها، لها دلالتها التى اصطلح عليها كل من يؤدى الحركات المقصودة والمعينة، تماماً كما أرادها المؤلف أو المصمم وإلا فالجمهور لن يفهمه وسيضيع المعنى من خلال هذا التشويش والتشويه. فالممثل ليس حراً فى ارتجال ما يراه مناسباً للتعبير لأن ثمة كادرات تضع الحركة داخل إطار معين سواء من جهة التوقيت أو المدى المكانى، ولذلك اشترط على كل ممثلى البانتوميم إجادة الرقص أولاً حتى يمنحوا أجسادهم المرونة الكافية التى تمكنهم من التعبير فى يسر وسهولة، لأن فارق بوصات قليلة فى حركة اليد مثلاً قد تغير المعنى المقصود تماماً.

وقد أتقن الصينيون واليابانيون هذا الفن لدرجة أنهم سجلوا لغته برسم الحركات المقصودة لكل عضلات الجسد، حتى يتقيد بها الممثلون، فبلغت حركات الوجه ١٧٢ حركة لكل ملامحه، و٤٢٧ حركة لكل من اليدين، و١٧٦ حركة لكل من الساقين والقدمين، و ٢٩ حركة للجذع و العجز والبطن، وكل حركة لها معنى خاص بها. ولا يقتصر عدد الحركات على هذا بل إنه يتعداه إلى عدد لا يحصى إذا ما أخذنا حاصل الضرب بين هذه الحركات مجتمعة، لأن الوجه يعبر مع اليدين والساقين والقدمين والجذع والعجز والبطن فى آن واحد، حتى حركات السكون التام لبعض الأعضاء لها معنى مرتبط بمعنى الأعضاء المتحركة، وهكذا إلى مالا نهاية، ولذلك فهى حركات بقدر ما هى وقفات، إذ أن الحركة والسكون هما وجهان لعملة واحدة فى فن التمثيل الصامت.

وقد أغرم أباطرة الصين واليابان بهذا الفن ودرسوا حركاته، وكان يندر أن يمر أسبوع دون أن تقدم عروض البانتوميم فى البلاط. وقد أغرم بدراسته أيضا النبلاء والأشراف والأمراء والمثقفون الارستقراطيون المتحذلقون. أما الشعب عامة فلم يكن يعبأ بهذا التعقيد فى فهم معانى الحركات، وكان يفهم ما يحلو له أن يفهمه، والعجيب أن فهمه كان مقارباً جداً لفهم الذين تعمقوا دراسة هذه الحركات.

وكانت السمة المشتركة فى المضمون الدرامى لعروض البانتوميم فى

مختلف الأزمان والأماكن أن كلها استقته من الأساطير الكلاسيكية والشعبية المنتشرة فى كل منها، ولذلك كان البانتوميم الكلاسيكى لا يميل إلى التهريج والفكاهة، بل تغلبت عليه عناصر الجدية والمأسوية والشاعرية. وقد علق الناقد الإغريقى لوسيان على هذا بقوله إن ممثلى البانتوميم لم يكونوا يختلفون عن ممثلى التراجيديا فيما عدا أن ممثلى البانتوميم كانوا أكثر طلاقة وأصالة ومهارة فى التعبير عن التغيرات والحركات اللانهائية التى يتضمنها النص، أما ممثلو التراجيديا فكانوا يفتعلون الخطابة الرنانة ذات الجرس العالى لعجزهم عن التأثير فى جمهورهم بالحركة المجردة.

وبمرور الوقت ارتبطت الموسيقى والأغانى بفن البانتوميم الذى أصبح يميل إلى إثارة الحواس كلها بعد أن كان يركز على حاسة البصر وحدها. وأصبحت غراميات الآلهة من أمثال أدونيس وفينوس وديانا ومارس وهرقل وزيوس ودافنى وخلوى، مجالا خصباً لاقتباس نصوص البانتوميم. ويقال إن الراقصة الرومانية القديمة هيليو جابالوس عندما قامت بدور فينوس قد جعلت الجمال يتحرك ويتجسد أمام جمهور النظارة. وقد بلغ البانتوميم درجة كبيرة من الشعبية فى الإمبراطورية الرومانية، لدرجة أنه ساد معظم المسارح فى القرن الأخير عن عمر الإمبراطورية.

ونظراً لرفض العصور الوسطى التعبير بالجسد والتركيز عليه بصفته مصدراً لكل الشهوات والخطايا التى تتعارض مع القيم الدينية، فقد أصيب البانتوميم بانتكاسة شديدة، وكاد يختفى من جميع مسارح أوربا، لولا حلول بوادر عصر النهضة والإحياء مما هيأ له الفرصة للانتعاش البطئ فى ايطاليا حيث ارتبط بالتسلية الكوميدية التى تبلورت فيما بعد فى الكوميديا ديللارتى، وكان بطلها دائما مهرجاً خفيف الظل، سريع البديهة، عميق البصيرة. ومن إيطاليا عاد البانتوميم إلى الانتشار فى أوربا لدرجة أن شكسبير قدم فصلاً كاملاً من التمثيل الصامت فى مسرحية «هاملت» لكنه كان انتشاراً محدوداً لأن المسارح الراسخة من أمثال الكوميدى فرانسيز فى باريس والجلوب فى لندن اقتصرت عروضها على المسرح الناطق، مما دفع بعض المهرجين إلى إنشاء

المسارح الخاصة بهم لتقديم عروضهم التى استعانت بالموسيقى والرقص. وكان أشهر هذه المسارح مسرح المنوعات الذى أقامه جان جاسبار ديبرو وابنه شارل فى البوليفار بباريس، وكانت من أشهر عروضه مسرحية «الابن الضال» التى قدمت عام ١٨٩٠.

ويعتبر البانتوميم الأساس الوحيد الذى نهض عليه فن الباليه الفرنسى الحديث، والذى اقتبس مضامينه من أساطير الاغريق عن كيوبيد وميديا وجاسون. وسار الباليه الروسى على نفس المنوال. وأصبح فن الباليه عموماً هو فن البانتوميم الكلاسيكى فى صورته الحديثة، وصار فى إمكان مصمم الرقصات أن يحكى قصة سواء فكاهية أو محزنة من خلال الحركة الصامتة، سواء حركة الراقص أو الراقصة على انفراد أو حركة المجموعة الراقصة على المسرح ككل، وبذلك أصبح الباليه هو المعقل الرسمى الوحيد المعترف به عالميا لفن البانتوميم فى عالم اليوم، خاصة بعد أن غزا الصوت السينما فقضى على آخر حصون البانتوميم القديمة.

وعلى الرغم من أن البانتوميم الإنجليزى قد أخذ أصوله عن إيطاليا وفرنسا، فإنه اتخذ طابعاً قومياً ارتبط بالمناسبات القومية والأعياد الوطنية التى تقام فيها المهرجانات والكرنفالات العامة. وفى القرن السادس عشر يحكى لنا الناقد الإنجليزى كولى كيبر عن عرض تمثيلى صامت شاهده، وكان مقتبساً من قصة مارس وفينوس، ويعبر عن دهشته لأنه فهم كل شىء برغم أنه لم يسمع أية كلمة صادرة عن منصة المسرح. وفى مطالع القرن الثامن عشر أصبح لفن البانتوميم نجومه المشهورون والمحبوبون من أمثال جون ريتشى الذى قدم عروضاً موسيقية مقتبسة عن موضوعات كلاسيكية ولكنها معالجة بأسلوب مهرج البلاط. ولكن بمرور الوقت أرسى البانتوميم الإنجليزى تقاليده وشخصياته المعروفة من أمثال هارلكوين وكولامبين وبنطلون الخادم الخبيث والعاشق الأبله. وكانت هذه الشخصيات محوراً لكل الأحداث المعقولة وغير المعقولة، وكان الجمهور يتتبع حيلها ومقالبها وشطحاتها ومغامراتها ومطارداتها بشغف.

وفى مطالع القرن الحالى أقبل رجال المسرح الإنجليزى على فن البانتوميم؛ ففى عام ١٩١٢ أنتج ماكس رنهارت مسرحية بانتوميم ضخمة بعنوان «ساموران»، وأعاد المخرج الناقد آشلى ديوكس إنتاج مسرحية «الإبن الضال» عام ١٩١٤، واستمر عرضها سنوات الحرب العالمية الثانية، وكان الإقبال عليها ضخماً برغم ظروف الغارات الجوية المتجددة. وكان الإقبال نفسه عليها فى أمريكا فى الفترة ذاتها مما يدل على أن فن البانتوميم فن أصيل وليس مجرد تقليعة للفكاهة وتضييع الوقت، ذلك أنه الفن الذى يصل بلغة الجسد إلى أقصى طاقاتها فى التعبير الفنى والدرامى عن آمال الإنسان وآلامه، شطحاته وإحباطاته، مخاوفه ورغباته. وهذا يذكرنا بتعليق فنان البانتوميم الفرنسى ديبيرو الذى يقول فيه: «إن البانتوميم فن يقول كل شىء دون أن يقول أى شىء على الإطلاق».

★ ★ ★

الفصل الرابع

لغة الجسد فى العرض المسرحى

يقول المخرج وأستاذ المسرح ريتشارد بولسلافسكى فى كتاب له بعنوان «التمثيل» إن صعوبة فن الممثل المسرحى تكمن فى استحالة الفصل بين أدواته التى تتمثل فى جسده وعقله وروحه؛ فلا يمكن تحليل وظيفة كل منها بمعزل عن الأخرى، إذ أنه يتحتم على الممثل أن يجعل التركيز والملاحظة والتجربة والذاكرة والحركة والتوازن والخلق والإيحاء فى خدمة حركته اللحظية وأدائه التلقائى. وهذه القدرات الجسدية والإمكانات العقلية والمواهب الروحية تؤكد أن فن الممثل لا يعلم، إذ لابد من أن تولد مع الممثل هذه القدرات على التمثيل، أما الحرفية التى تتيح لموهبته التعبير من خلالها، فمن الممكن، بل ومن الضرورى تعلمها. ولا يقصد بولسلافسكى بالحرفية إمكانات الممثل الجسدية، وإن كان يعترف بأهميتها ويؤكدها، فهو يشبه تدريب الجسد بضبط أوتار الآلة الموسيقية، وهى مهمة تتجاوز مجرد الحرفية إلى الحس والإحساس والموهبة. يقول فى مقال كتبه عن «أصول التمثيل»:

«حتى الكمان عندما يتم ضبط أوتاره ضبطاً دقيقاً لا يستطيع أن يعزف بمفرده مستقلاً عن العازف الذى يجعله يصدر أنغامه. وأدوات الممثل القدير لا تكمل إلا إذا توصل إلى حرفية صانع العواطف أو المبدع ذى الطاقات والقدرات الأشمل من تلك التى يمتلكها الحرفى الصانع، وإلا إذا استطاع فى الوقت نفسه أن يتبع نصيحة جوزيف جيفرسون فى أن يحتفظ بقلبه دافئاً وبرأسه بارداً، فهل فى الإمكان الوصول إلى هذا؟ بكل تأكيد. المهم أن يفكر الممثل فى الحياة على أنها تتابع متصل لنوعين مختلفين من الخطوات: خطوات المشكلة وخطوات الفعل. والخطوة الأولى بالنسبة للممثل هى أن يفهم طبيعة المشكلة التى تواجهه، عندئذ

تدفعه شرارة الإرادة إلى التعبير الجسدى بالفعل الحركى. وعندما يدرك الممثل أن الحل لدور معين قد يكون فى مجرد قدرته أولاً على الوقوف على المسرح لفترة قد لا تزيد على واحد على خمسمائة من الثانية وهو متزن التفكير، واثق من هدفه، واع بالمشكلة التى تواجهه، ثم فى الاندماج بنفسه بقوة فى الفعل الذى يتطلبه الموقف خلال الواحد على خمسمائة من الثانية التالى أو خلال الثوانى الخمس أو العشر التالية حسبما كان الأمر، يكون بذلك قد وصل إلى الحرفية الكاملة للتمثيل».

إن لغة الجسد تحتاج إلى تركيز من الممثل لا يقل فى درجته – إن لم يزد – على لغة اللسان. فالتركيز هو تلك الخاصية التى تمكن الممثل من توجيه كل قواه المعنوية والعقلية وبالتالى الجسدية نحو هدف واحد محدد، والبقاء على هذه الحالة إلى الأمد الذى يراه مناسباً، بل وأحياناً إلى أبعد مما تحتمله قواه الجسدية والعضلية. هذه الثقة فى السيطرة على النفس، هى الخاصية الأساسية لكل فنان مبدع بصفة عامة، وكل ممثل قدير بصفة خاصة. فيجب على الممثل أن يعرف كيف يركز الحواس على شىء غير محسوس مادياً، على شىء لا يستطيع أن يدركه إلا بالنفاذ إلى أعماق كيانه، والتعرف على ما لا يتكشف فى الحياة إلا فى لحظة من أكبر لحظات العاطفة أو أعنف لحظات الصراع، وبلغة أخرى، فهو فى حاجة إلى تركيز روحى على عواطف وأحاسيس ليس لها وجود ولكنه يخترعها أو يتخيل وجودها بحيث تضبط حركة جسده وإيقاعاته.

وضبط هذا الإيقاع لا يتأتى إلا من خلال المقامات الموسيقية التى يمتلكها الممثل وهو حواسه الخمس: البصر والسمع والشم واللمس والذوق، وهى مفتاح عملية الإبداع بالنسبة له، تماماً كالسلم الموسيقى للعازف. فلابد من أن يسيطر الممثل على هذا السلم الموسيقى، بحيث يركز بكل كيانه على حواسه، فيجعلها تعمل تلقائياً وتحل كل مشكلة تقف فى طريقها. ولن يتمكن من هذه القدرات إلا من خلال التدريبات اليومية الشاقة وبالأساليب التى لا يمكن حصرها، إذ إن الإصغاء والمظهر والإحساس الصادق ليست كل شىء، بل هناك المزيج العجيب من الموهبة والحرفية؛ ذلك المزيج الذى لا يتفاعل على الوجه المنشود إلا من خلال

مرور الممثل بثلاث مراحل متوازية ومتزامنة من التدريب الجسدى والتوعية الثقافية والتربية الروحية.

وبدون المواظبة على التدريب الجسدى وتربية كل عضلة وعصب فى جهازه الجسمانى، لن يستطيع الممثل أن يوصل التعبير الذى يريده إلى الجمهور. ويشترط بولسلافسكى أن يقوم بالتمرينات التالية لمدة ساعة ونصف يومياً: التمرينات الرياضية، التمرينات الرياضية الإيقاعية، الرقص الكلاسيكى والتحليلى، المبارزة، وكل أنواع تمرينات التنفس، تمرينات الرنين ومخارج الألفاظ، والغناء، والتمثيل الصامت والتنكر. فإذا ما أتقن الممثل هذه القدرات والمهارات، فإن التعبير الجسدى يصبح طوع بنانه، ويصير أداؤه متعة للنظارة.

أما المرحلة الموازية والمتزامنة لتدريب الممثل الذى يجب عليه أن يمارسها مع المرحلة الجسدية، فهى المرحلة العقلية والثقافية. فالممثل ليس مجرد حرفى ينفذ ما يطلب منه عندما يقوم بأداء دور فى مسرحية لشكسبير أو موليير أو كالديرون أو تشيكوف أو غيرهم، بل عليه أن يعرف القيمة الفكرية والفنية والتراثية لهؤلاء الرجال، والمراحل التى مرت بها مسارح العالم لإخراج مسرحياتهم. بل يجب ألا تقتصر ثقافة الممثل على مجال تخصصه الفنى، بل يتحتم أن تمتد لتشمل أكبر قدر ممكن من الفنون والآداب والعلوم الإنسانية والطبيعية. وهذا الشمول الثقافى والمعرفى ينعكس على أدائه برغم عدم ارتباطه الوثيق بتقنيات حرفته. ولذلك خير للممثل أن يعرف آداب العالم من شعر ورواية ومسرح بطبيعة الأمر، وأن يستوعب تاريخ التصوير والنحت والموسيقى، وأسلوب كل حقبة ولو بصورة تقريبية، وخصائص كل من كبار الفنانين فى هذه المجالات. كذلك فإن قراءاته المتعمقة فى علم النفس، ستمكنه من مفاتيح سيكلوجية الحركة الجسدية، والأبعاد النفسية للشخصية الدرامية وتطوراتها، ومناطق العقل الواعى والباطن عندها، بل إن الممثل الذى يلم بعض الشىء بتشريح الجسد الإنسانى، يستطيع أن يتفوق فى التعبير الواعى والتلقائى به. ولا شك أن هذا التدريب الذهنى يتيح للممثل القدرة على أداء أكبر عدد من الأدوار وأكثرها تنوعاً.

ثم تأتى المرحلة الثالثة المتزامنة مع المرحلتين السابقتين، والتى تركز على تربية الروح وتدريبها، تلك الروح التى تعتبر أكثر عوامل الفعل الدرامى أهمية. فالممثل لا يستطيع أن يفرض حضوره على النظارة دون روح خلاقة ونامية تستطيع إنجاز الحركات والأفعال والتحولات لدى أول إشارة من الإرادة. أى يجب أن يكون للممثل روح قادرة على الحياة خلال أى موقف يتطلبه المؤلف والمخرج. فلا وجود لممثل قدير دون امتلاك هذه الروح التى لا تتأتى إلا بالعمل الطويل الشاق، وبذل الكثير من الوقت والتجربة من خلال سلسلة من الأدوار التجريبية والمتنوعة، وتطوير الأداء من مرحلة إلى أخرى، وتنمية السيطرة على الحواس الخمس كلها فى مختلف المواقف التى يمكن تخيلها، أى تنمية ذاكرة المشاعر، وذاكرة الإلهام، وذاكرة التخيل، وذاكرة الإبصار والسمع بل اللمس والشم والذوق. فهذه هى الخبرة التى تمكن الممثل من النفاذ إلى أعماق الشخصية والموقف بل النص المسرحى كله، وهو لن يصل إلى هذه الأعماق بمفرده، بل سيصحب جمهور النظارة كله معه.

والجسد هو الآلة التى يعزف بها الممثل كل الألحان المتنوعة والمتعددة التى تعبر عن الدرجات والألوان التى لا حصر لها من العواطف والأحاسيس، والتى تتراوح بين البساطة والتعقيد، بين الهدوء والصخب، بين البطء والسرعة، بين السكون والحركة، بين الصمت والكلام، بين النشوة التى تشيعها روح المرح والمرارة التى يبثها الإحساس بالمأساة ... إلخ. والممثل الذى يمتلك ذاكرة غنية بالمشاعر والأحاسيس يستطيع أن يعزف بجسده كل الألحان الممكنة، وأن يجسد كل الأشياء التى لا وجود لها فى الحقيقة. فهو عندما يحب على خشبة المسرح لا يكون حباً حقيقياً، بل يستبدل الشىء الحقيقى بشىء آخر من خلقه، لكن هذا الخلق يجب أن يكون حقيقياً. وتلك هى الحقيقة الوحيدة التى لاحقيقة سواها فى المسرح. فهى ليست محاكاة وتقليداً، وإنما اعادة تشكيل وصياغة فى كيان يريده الممثل بصورة واعية دقيقة.

والممثل الذى يتقن لغة الجسد، يعرف كيف يتلاعب بها وقتما يشاء، خاصة عندما يقترب من اللحظة الفعلية للشعور المزدوج الحقيقى الذى يتحد عنده كيانه

الواعى وخبرته الحرفية بالشخصية التى يؤديها. إنها اللحظة التى تشبعه نفسيا وروحياً لأنها تخرج طاقات جسده من مكامنها وتضعها تحت أمره ليعزف أجمل الألحان، وكل ممثل يفعل ذلك، دون وعى منه، عندما يحسن الأداء، إنه يصل إلى هدفه كوميض البرق، عندئذ تنطلق كلمات المؤلف على لسانه، وترن فى أسماع الجمهور، نضرة ومتدفقة وزاخرة بالحياة، ولن يحتاج إلى تمثيلها أو تشكيلها لأنها ستأتى طبيعية إلى حد كبير، ومتناغمة إلى أقصى حد مع الخطوط والتكوينات البصرية التى يرسمها بحركته الجسدية. وهذا يحتم عليه، بطبيعة الحال، أن يمتلك السيطرة البدنية التامة للإفصاح عن كل درجات المشاعر والأحاسيس التى يستدعى الأمر التعبير عنها.

وعندما يستظهر الممثل الفعل الدرامى والحركة الجسدية عن ظهر قلب، فإنه يصل إلى درجة من الاحتراف الواعى والتلقائى بحيث لا تستطيع أية مقاطعة أو تغيير للنظام أن يشوش على صفاء ذهنه. وإذا كان الفعل مركزاً لديه فى كلمة أو إشارة واحدة محددة، وكان يدرك على وجه الدقة نوع هذا الفعل أو هذه الإشارة، فسيجد جسده وعقله وروحه على أهبة الاستعداد لتلبية النداء فى جزء من الثانية. والمشهد أو الدور الذى يقوم به عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات من الأفعال والإشارات التى يمكن أن يلعب بها كما يلعب بحبات المسبحة، فيعرف متى يبدأ، ومتى يتوقف، ومتى ينوع ما شاء له التنويع، يساعده على ذلك التناغم أو التوافق بين أداء العضلات والأعصاب وبين تدفق المشاعر والأفكار، بحيث كلما تدفقت المشاعر والأفكار، زادت حرية الصوت وزاد الارتياح فى العضلات. فلا يمكن الفصل بينها وبين جسد الممثل، كما لا يمكن الفصل بين الألحان والأنغام وبين الآلة الموسيقية التى تصدر عنها. إن النفس الإنسانية التى يجسدها الممثل، يجب أن تكون واضحة فى ذهنه من كل جوانبها الجسدية والعقلية والعاطفية حتى يتمكن من اخراجها بدقة وتلقائية من أعماقه إلى السطح المادى المرئى.

ومن الضرورى أن يلاحظ الممثل بدقة حركات الناس فى مختلف المواقف والمواقع والانفعالات. إن مجرد دراسة مختلف الأيدى والأصابع وحركاتها التى تتراوح بين المرونة والتقلص، الارتياح والتشنج، الشد والجذب، وكيفية ملامستها

لأى جزء من أجزاء الجسد: الوجه بمختلف تفاصيله، الرأس، الصدر، البطن، الظهر، الفخذين، الركبتين، الساقين، القدمين، فهذه الدراسة يمكن أن تضيف إلى معجم الممثل كثيراً من المفردات التى يستدعيها وقت الحاجة. وهى مفردات لا حصر لها، ويمكن أن تتغير وأن تتلون من وضع إلى آخر، ومن موقف إلى آخر، بحيث تكتسب دلالات جديدة ومختلفة تماماً. وما ينطبق على الأيدى والأصابع، ينطبق على جميع أعضاء الجسد فى تنوع التعبير الحركى. ولذلك فإن الممثل الذى يتابع حركات الآخرين بملاحظة دقيقة وذاكرة واعية، فإن حصيلته من المفردات الحركية ستتضاعف باستمرار، ولن يقع فى خطأ التكرار الممل عندما يجد نفسه أسير مفردات محدودة لا مفر من إعادة استخدامها أمام جمهور يمكن أن يكون قد حفظها عن ظهر قلب، فيصرف النظر عنه فى النهاية، ولا شك أن هذه المفردات الحركية التى لا حصر لها، والتى يمكن اكتسابها من مراقبة الآخرين بصفة شبه يومية، تتطلب من الممثل مرونة فائقة وسيطرة تامة على كل عضلة فى جسده حتى يمكن توصيل دلالتها بدقة إلى الجمهور.

وتدريب الذاكرة على استيعاب هذه المفردات الحركية سلاح لا غنى عنه للممثل، إذ يتحتم عليه أن يلتقط بعين لماحة ويقظة، كل حركات البشر فى حياتهم اليومية، سواء العادية والمألوفة أو الشاذة والخارجة عن المألوف. وهذا التدريب لا يمد ذاكرته الخازنة بالحركات الجسدية المادية المرئية فسحب، بل بكل الدلالات والإيماءات التى تطفو بها الروح الإنسانية على السطح، فتجعله قادراً على الإقناع من خلال مصداقية حساسة ومرهفة. فهى ذاكرة حسية وعضلية ونفسية وروحية، تسهل له تلاءمه مع أى عمل أو موقف أو إحساس أو دور يطلب منه أن يؤديه، وتفتح عينيه لتقدير مختلف الفروق بين الشخصيات والقيم والمواقف. إن الحياة الخارجية المحيطة بالممثل هى النبع الذى لا ينضب لحياته الداخلية التى يجب أن تكون مفتوحة دائماً لاستيعاب كل المفردات والمعانى والدلالات والإيحاءات، حتى يملك القدرة على التجدد الدائم، إذ يتحتم عليه أن يلاحظ باستمرار المادة الخام التى يعمل بها حتى يعرف كيف يطوعها فى الوقت المناسب، والإلهام ليس سوى نتيجة مباشرة للعمل الشاق، لكن الحافز الوحيد

الذى يستطيع أن يستحث الإلهام فى الممثل هو الملاحظة الدائمة الدقيقة كل يوم من أيام حياته. فلا يعقل أن ينهض للبحث عن شخص ضرير ليرصد حركاته وإيماءاته إذا طلب منه أن يؤدى مثل هذا الدور، إنما يجب عليه أن يلتقط التجارب ويخزنها لكل حالات الطوارئ فى كل الأوقات، وأن يوسع دائرة ملاحظته كلما أمكنه ذلك، ذلك أن من صميم فنه وحرفته أن يستخدم كل شىء وكل إنسان كغاية له. وهو لا يعبأ بالحديث عن الحركات والإيماءات التى رصدها بعينيه وسجلها فى ذاكرته، لأن همه أو مهمته الأساسية هى أن يمثلها ويجسدها.

ولا تقتصر ملاحظة الحياة اليومية وتخزين مفرداتها على حركات البشر فحسب، بل تمتد لتشمل احساس الممثل بالإيقاع، لأن عملية اكتساب الإحساس بالإيقاع تتطلب من أن يخضع نفسه إخضاعاً كاملاً مرناً لأى إيقاع يصادفه فى الحياة. أى أنه بلغة أخرى، يجب ألا يتحصن ضد الإيقاعات المحيطة به. وكل البشر لديهم إحساس فطرى وغريزى بالإيقاع، لكنه إحساس غير منظور أو حالة من الركود أو الآلية فى حالات تقليدية كثيرة. أما الممثل فيجب أن يكون واعياً تماماً بأبعاد هذه الأحاسيس ثم الإيقاعات المترتبة عليها حتى يخضعها بعد ذلك للمواقف الدرامية والحالات النفسية التى يعبر عنها بحركاته وإيماءاته الجسدية. وبذلك يتحكم فى إيقاعه الخاص بل ويخلقه، ثم ينتقل إلى مرحلة التحكم فى إيقاع الآخرين، وهذه هى قمة سيطرة الممثل على أدواته وإمكاناته.

ويعانى كبار المخرجين المسرحيين الآن من تدنى عملية التعبير الجسدى للممثل بحيث أصبح التمثيل مجرد إلقاء جيد متميز لكنه بعيد عن الأداء المسرحى المركب والمتكامل. من هنا كان إصرار هؤلاء المخرجين على العودة إلى جوهر العمل المسرحى وتحقيق هويته الحقيقية من خلال لغة الجسد والنفس والروح التى لا تنفصل عن لغة اللسان. فقد أصيب العرض المسرحى بداء التخصص فى التأليف أو الإخراج أو الإلقاء أو التصميم أو الماكياج ... إلخ. فى حين أن هذا العرض سيمفونية متكاملة لا تقبل مثل هذا التخصص الحرفى الضيق، إذ يجب على كل فنان فى تخصصه أن يكون ملماً – على أقل تقدير – بتقنيات الفنانين الآخرين من زملائه، حتى لا تلقى مهمة الربط والتعاون فيما

بينهم على المخرج وحده. وقد انعكس هذا التخصص الضيق على أسلوب تدريس فن التمثيل، فلم يجد الطالب سوى أساتذة متخصصين أيضا فى هذه الفروع، لكن أحداً لم يعلمه كيف يعبر بجسده الذى يفترض فيه أنه جماع كل هذه التخصصات والبوتقة التى تنصهر فيها كى تتبلور بعد ذلك فى عرض مسرحى متناغم ومتكامل من خلال شخصيته المتميزة.

إن جسد الممثل هو الأداة أو الوسيلة المادية الملموسة التى تتحرك وتؤدى، طيلة ساعات، أمام جمهور النظارة. فإذا لم تكن الأداة أو الوسيلة قادرة على التوصيل الجيد، فإن العرض المسرحى يصل مشوهاً أو مبتوراً إلى الجمهور، أو قد لا يصل معناه على الإطلاق. فالممثل لا يملك لساناً فحسب كى يلقى به الدرر الشعرية والروائع النثرية، بل يملك أعضاءً أخرى قد تفوق اللسان فى التعبير المادى والمرئى المؤثر فى أعين الجمهور وذاكرته. فصورة إيماءة للرأس، أو لفتة حادة أو ناعسة من العينين، أو رفعة معينة للذراع، أو خطوة موحية للقدم .. إلخ. كل هذه الحركات وغيرها يملك من المفردات الحركية ما يفوق فى تعبيره قدرات اللسان مهما كان بليغاً. فمن المعروف أن الصورة أعمق وأبقى أثراً فى الذاكرة والمخيلة من الكلمة المجردة التى يمكن أن تكون مجرد وسيلة لنقل المعنى، بحيث يلقى بها فى زوايا النسيان بمجرد قيامها بتوصيل المعنى. أى أن المستمع يمكن أن يتذكر المعنى وفى الوقت نفسه ينسى المفردة التى حملته إليه.

من هنا عادت معظم معاهد المسرح فى دول الحضارة إلى تدريس فنون التمثيل الصامت أو البانتوميم والإيماء والحركة الجسدية وغير ذلك من مفردات لغة الجسد التى تمتلك بلاغة خاصة بها. فهو لايتحرك من أجل الحركة، ولا يسعى لجعل الحركة جميلة من أجل جمال الحركة، إنما يتحرك طبقاً للأوامر الواعية أو التلقائية الصادرة إليه من ذهن صاحبه، وفى إطار السياق الدرامى والحركى والجمالى للعرض المسرحى. إن جسد الممثل يتحرك فى إطار شخصية معينة، وفى إطار زمنى ومكانى محددين، ومن خلال موقف وسياق محددين أيضاً، ولذلك يتحتم عليه أن يقوم بتشكيل جسده بما يتناسب مع هذه الأطر الدقيقة التى يمكن أن يشاركه فيها ممثلون آخرون، فهو لا يتحرك فى فراغ.

ولذلك على الرغم من تركيزه على محوره الذاتى، فلابد أن يضع محاور الآخرين فى اعتباره حتى لا يحدث أى نشاز فى الإيقاع أو عدم تجاوب فيما بينهم.

ولا يتمكن الممثل من مفردات لغة الجسد إلا إذا عرف وظيفة كل جزء على حدة، والإحساس بالموقع الذى يشغله هذا الجزء، والمدى الذى يمكنه أن يبلغه فى حركته التعبيرية، ثم عليه أن يدرك الكيفية التى تتعاون بها هذه الأجزاء أو الأعضاء مع بعضها بعضاً فى منظومة واحدة. فإذا ما تمكن الممثل من هذه القدرات، استطاع أن يصل إلى مرحلة التناغم الداخلى الذى يمكنه من أن يعزف أية نغمة من مقام الشخصية أو الموقف أو اللحظة الدرامية الراهنة. وفى مقدمة هذه القدرات تأتى قدرة التحكم فى عمليتى الشهيق والزفير واستغلالهما على أفضل وجه، خاصة أنهما مرتبطان بكل الحركات والأصوات التى تصدر عن الممثل، والتى لا تنتظم إلا بانتظام كل من الشهيق والزفير. ومن المعروف أن التغيرات التى تطرأ على الحركات الجسدية تؤدى بدورها إلى تغيرات فى الأداء الصوتى الذى يمكن أن يتراوح بين السرعة والبطء، بين الصخب والهدوء، بين التوتر والتراخى، بين الغلظة والرقة، بين الارتفاع والخفوت ... إلخ.

ولغة الجسد ليست حبيسة جسد الممثل الذى يتميز بقدرته على التعبير من أى بعد من أبعاده الثلاثة، وبأى جزء من أجزائه، ومن كل اتجاه، وفى كل اتجاه. وعلى الممثل أن يكون واعياً بكل هذا ومتدرباً عليه لدرجة التلقائية التى تنبعث من مركز الجسد لتنطلق إلى سطحه، ثم إلى ما حول السطح حتى تملأ فضاء المسرح كله. فالجسد لا يعبر بالوجه أو الذراعين أو الساقين أو القدمين... إلخ من الأمام فحسب، بل يعبر أيضا من الخلف أو من الجانب الأيمن أو الأيسر. وهذه الحركات لابد أن تتناغم أو تتفاعل مع الفضاء المحيط به، فتمنحه دوراً وظيفياً يجعل المتفرج يراه فى ضوء خاص بسياق النص أو العرض. وحجم الحركة بدوره محكوم بحتميات الموقف الدرامى، إذ أن العبرة ليست بضخامتها أو قوتها بهدف مضاعفة تأثيرها فى الجمهور، بل بمدى خدمتها لبلورة الشخصية وتطوير الموقف حتى لو كانت مجرد إيماءة عابرة. فهناك فرق شاسع بين بلاغة الحركة والمبالغة فيها، بين عنصرى الكيف والكم فيها. وذلك أن لكل حركة قوة

دفع خاصة بها، مما يحتم التعادل بين حجمها وطولها ومداها وبين قوة الدفع التى أدت إليها. فالحركة لا تؤثر فى المتفرج بحجمها، ولكن بقوة الدفع التى تصل مباشرة إلى وجدانه وذهنه، خاصة إذا كانت تتمتع بدرجة عالية من التركيز والتكثيف. وقوة الدفع هذه ليست سوى السبب الدرامى الذى أدى إلى الحركة التى يؤديها الممثل أو أية حركة أخرى.

والممثل المتمكن يدرك جيداً أن جسده معرض دائما لعمليات لا تحصى من التوتر والتشويش والاضطراب نتيجة للضغوط التى تمارسها عليه الحياة اليومية، شأنه فى ذلك شأن أى إنسان آخر. لكن مشكلته تتمثل فى أنه إذا لم يتخلص من هذه العوامل المشتتة لطاقته الجسدية وتركيزه الذهنى، فإن أداءه لن يكون على ما يرام مما قد يضاعف من هذه العوامل إلى حدود قد لايتصورها هو نفسه. ولذلك عليه أن يتعلم أن يدرب نفسه على المحافظة على قدرته الجسدية وطاقته الذهنية من التشتت؛ فإذا واظب على تدريب جسده حتى يكتسب المرونة المطلوبة، فإنه بذلك يوفر طاقته التى يمكن أن يبددها الجسد العاجز عن التناغم والانسجام. وهذا التناغم بدوره يمنح ذهنه الصافى القدرة على التخيل والابتكار والإبداع، فيأتى بحركات وإيماءات متسقة فى حجمها ودلالتها، هى بمثابة اكتشاف جديد له شخصياً لأنه لم يعرفها ولم يتبين ملامحها، من قبل. وبذلك يتحول جسده فى إطار العرض المسرحى إلى أرض بكر زاخرة بالآفاق المجهولة المثيرة، والاكتشافات المتجددة التى تمكن لغة الجسد من مضاعفة مفرداتها، وتعميق طاقاتها التعبيرية.

ونظراً لأنه ليست هناك أداة للممثل سوى جسده، فعليه أن يعرفه حق المعرفة، حتى يستطيع تسخيره لإرادته وبالتالى لتعبيره الفنى لأن الحركات التى يمارسها الإنسان العادى فى حياته اليومية لتحقيق أغراضه العملية مثل المشى، أو الوقوف، أو الجرى، أو التوقف فجأة، أو الصعود أو الهبوط على السلم، أو الجلوس، أو الانحناء، أو الدوران، أو السقوط .... إلخ، تتحول عند الممثل إلى مفردات لها معان ودلالات على المستوى الوظيفى الدرامى وليس على المستوى الوظيفى المعيشى. فهذه كلها حركات تحتاج إلى تحسين أداء الجسد من خلال

تنظيم التنفس، وتوظيف لحظات الاسترخاء لشحن الطاقة من جديد، وإدراك الأبعاد الجمالية والدرامية لها. فلابد أن يصبح الجسد عبداً مطيعاً لأوامر صاحبه حتى يتحرك فى يسر ومرونة. فإذا أخذنا الأسلوب الذى تمشى به الشخصية على سبيل المثال، فسنجد أنه بصمة حركية تدل على كل شخصية على حدة، أى تدل على بيئتها ومرحلتها العمرية، وطبقتها الاجتماعية، ومستواها التعليمى والثقافى، وعصرها إذا كانت شخصية تاريخية ... إلخ بصفة عامة، وتدل على نوعية الموقف التى تمر به، وأسلوب تعاملها معه أو استجابتها له، وغير ذلك من الجزئيات الخاصة بالعرض بصفة خاصة.

ولا يقتصر وعى الممثل بجسده على الأوقات التى يتحرك فيها، بل يشمل كل لحظات أدائه على خشبة المسرح وأيضا فى الكواليس عندما يجهز نفسه للدخول والاندماج فى الأحداث والمواقف. وهذه اللحظات تشمل أيضا مواقف صمته وسكونه بل وانزوائه حين يساعده وعيه بجسده على الاحتفاظ بحضوره الفعال والمؤثر وهيبته المشعة والموحية. فهناك بون شاسع بين الكمون الجامد والوجود الفعال حتى لو كان ساكنا. وإحساس الممثل بالشخصية التى يؤديها، ليس قاصراً على اللحظات التى يقوم فيها بالحركة بحيث يستدعيه ليسرى فى داخله بمفعوله ثم يلقى به جانباً عندما يلتزم الصمت أو السكون، ثم يستدعيه مرة أخرى وهكذا. ذلك أن إحساس الممثل بالشخصية إحساس متصل بكل درجاته وتنويعاته منذ أول لحظة يقوم فيها بدوره حتى آخر لحظة فيه. وهو ما يمنح أداءه اتساقا وبصمة متميزة نابعة من عالم الشخصية التى يتحرك ويعيش فى إطارها.

ففى حالات السكون أو الجمود تحت أشعة الكشاف المسلط على الممثل، والذى لابد أن يشد أنظار المشاهدين إليه، يتحتم عليه أن يحتفظ بتعبير معين، بهيبة، بحضور موح ووظيفى فى سياق العرض، ذلك أن جسد الممثل يملك لغة سواء فى حركته أو سكونه، بل إن دور هذه اللغة يتجلى أكثر فى لحظات الصمت التى يتوقف فيها الممثل عن الكلام، بل إن الممثل القدير يستطيع أن يصنع من صمته وسكونه أيضا لغة فنية وتشكيلية ودرامية، يمكن أن توحى للمتفرجين

بمعان ودلالات عديدة. فإذا كان المسرح هو فن الحركة والكلمة، فهو أيضا فن السكون والصمت، لأنه ليس من المعقول أن يستمر تدفق الحوار دون لحظات صمت، أو تتواصل الحركة دون فترات سكون. فهذا شيء ضد طبيعة الفن، وضد طبيعة الإنسان الذى يؤدى هذا الفن. ولذلك تفنن أعلام الإخراج والأداء المسرحى فى توظيف عنصرى الصمت والسكون لتوصيل أحاسيس ومعان معينة إلى الجمهور، لكن الأمرظل مقصوراً على الممارسة العملية، التى تختلف باختلاف وجهة نظر المخرج أو المؤدى، ولم يقم النقد المنهجى بدوره كاملاً فى هذا المضمار، وخاصة فيما يتصل بالنص المكتوب. ونظراً للاهتمام البالغ بالحركة والصوت فى المسرح، فقد أهمل الأسلوب الفنى الذى قام بتوصيلهما إلينا، وهو الأسلوب الذى يعتمد على العلاقة العضوية بين الحركة والسكون، بين الصوت والصمت.

إن السكون خاصية أساسية من خصائص الحركة، كما أن الصمت خاصية أساسية من خصائص الكلام والحديث، سواء فى حياة الناس بصفة عامة أو فى عالم المسرح بصفة خاصة. فالصمت المسرحى يمكن أن يكون أداة فعالة لتقديم مشهد جديد، كما أن السكون يمكن أن يبرز أهمية حركة تالية. كما أن الصمت يمكن أن يقطع الحوار فى لحظة حاسمة ذات دلالة، ثم يمتزج بسكون الشخصية، ليتركا العنان لمخيلة المتفرج وأحاسيسه، ولمزيد من التأمل، واستيعاب الدلالة الكامنة وراء الكلمات التى سبق النطق بها، أو الحركات التى جمدت. لكن من المعتاد أن تعبيرات الوجه وحركات الممثلين تتكلم كلاماً يعجز عنه اللسان فى لحظات الصمت. ذلك أنه إذا استمرت الحركات بنفس الصخب، أو إذا استمر الكلام هادراً على منصة المسرح، فإن هذا من شأنه أن يجهد ذهن المتفرج، وقد يؤدى به إلى الضيق وعدم احتمال هذا الصخب الصوتى والحركى الذى لا يريد أن ينتهى.

ولا شك أن إخراج النص المسرحى يحتاج إلى تحليل سيكلوجى للحبكة أو البناء الذى تنهض عليه المسرحية؛ وبدون وقفات الصمت ولحظات السكون يصبح مثل هذا الإخراج مستحيلا؛ ففى هذه الوقفات الساكنة أو اللحظات الصامتة تصل الحركة أو الحوار إلى نهايته الطبيعية المتناغمة مع إيقاع العرض،

وفى الوقت نفسه يبرز أمام نظر المتفرج وعقله ما يلوح به الأفق من حركات وكلمات ومعان ودلالات جديدة؛ ولذلك يمكن القول بأن العلاقة العضوية بين الحركة والسكون، وبين الصوت والصمت، باختلاف درجات كل منهما، تتحكم فى الإيقاع العام للعرض المسرحى. فالسكون والصمت يخلقان جواً من التوتر الدرامى والتوقع السيكلوجى، مما يزيد من جذب الجمهور ومتابعته الحميمة له.

وهناك مسرحيات تجسد المشاعر العميقة فى ظل حالات نفسية سائدة مثل مسرحيات أنطون تشيكوف وجيرهارت هاوبتمان. ولا يمكن توصيل هذه المشاعر إلى الجمهور إلا من خلال تغيير الإيقاع طبقا لدرجة الإحساس. وهذا التغيير لا يتأتى إلا إذا قام المؤلف أو المخرج أو الاثنان معاً بتوظيف لحظات السكون والصمت توظيفاً درامياً، ينقل عدوى الإحساس إلى الجمهور. ففى بعض الأحايين يصل التأثير الدرامى للسكون أو الصمت إلى أبعد مدى له، مثلما يحدث عندما يتابع رجل كل ما يدور أمامه دون أن يتحرك فى جلسته أو يبدى أى انفعال، أو عند الدخول الصامت لمجموعة من الشخصيات تشارك فى موكب جنائزى ثم يجلسون على المقاعد كتماثيل صماء، أو دخول مجموعة من القتلة المقنعين بهدف ارتكاب جريمتهم، ثم تربصهم بضحيتهم فى سكون رهيب .. إلخ.

ونظراً لأن المتفرج الذى يركز على الحركة قد يفوته بعض المعانى والدلالات التى تتضمنها الكلمات، وكذلك الذى يركز على الكلمات وقد لا يلتفت كثيراً إلى الحركات، فقد أصبح من تقاليد التأليف أو الإخراج أن تبرز الحركات الموحية ذات الدلالات العميقة والمؤثرة فى سياق العرض، فى لحظات الصمت، والعكس صحيح بمعنى أن تنضوى الحركات تحت لواء الجمل الحوارية التى تضع يد المتفرج على مفاتيح النص أو العرض حتى يستوعبها بيسر وسهولة. ولذلك فإن كلا من السكون والصمت، يتشكل دوره طبقاً لمراكز الثقل فى العرض. فأحياناً يضفى الصمت جواً طبيعياً تلقائياً على ما يدور فوق المنصة، مثلما نرى فى حركات التمثيل الصامت: عندما يسير الممثل عبر المنصة، أو يجلس على كرسى قريب، أو يفتح النافذة أو يغلقها، أو يحرك قطعة من الأثاث،

أو يشعل سيجارة. كذلك يتبلور هذا الصمت المعبر فى حركة اليد المرتعشة، أو أية حركة من حركات الجسد، أو نظرة، أو محاولة لتجنب نظرة، أو غير ذلك من الحركات التعبيرية الصامتة التى يجب على الممثل أن يجيدها، والتى يمكن أن تجعل الحركات تدب فى قلب الصمت فتشتعل المنصة بالحياة النابضة. والممثل ذو الخيال الواسع الخصب يميل عادة إلى التعبير عن مشاعره أو أفكاره بالتمثيل الصامت أولا، كما لو كان قد شعر بالدافع يحركه فى البداية من الداخل، ثم يدفعه إلى التعبير عنه بالكلمات.

وأحياناً يقدم الصمت المسرحى فرصة للمتفرج كى يستوعب الأبعاد السيكلوجية الخفية للشخصيات عندما تتجسد فى حركاتها وسكناتها، وهى الحيلة الدرامية التى يستخدمها المؤلف الذى يفضل عدم وضع النقط على الحروف. وترك الأمر للمتلقى كى يستوعبه بلا كلمات مباشرة تقريرية، وبصفة خاصة فى التراجيديا عندما تقترب الأحداث من لحظة التنوير الكاملة، التى تتجمع عندها الخيوط كلها إيذاناً ببلوغ النهاية. إن الصمت فى مثل هذه اللحظات تصبح له قيمة درامية راسخة، إنه يتيح للبطل أن يتأمل مصيره، وبدون كلمات يشعر المتفرج أنه يستعرض فى ذهنه الأعمال التى ارتكبها أو التى ارتكبت فى حقه، والآثار التى نجمت عنها، سواء بالنسبة له أو للآخرين. أما إذا عبر البطل بالكلام عن هذه اللحظات الرهيبة المشبعة برعب المصير، فلاشك أن كثيراً من الرهبة والوقار التراجيدى سيقل تدريجياً مع كل كلمة ينطقها، مهما يحاول تلوين صوته، وضبط إيقاعه، وبلورة نبراته.

والممثل المتمكن يستطيع التقاط معنى الصمت بين السطور والجمل، فيجسده بحركاته، بحيث يضيف قدرة تعبيرية تعجز عنها الكلمات. فهو يستغل موهبته وخياله فى وضع معيار تعبيرى لأدائه طوال العرض المسرحى بحيث لا يشعر الجمهور أن قدرته الحركية والإلقائية تهتز سواء فى الحركة أو السكون، فى الحوار أو الصمت، وهو قادر أيضا على إعداد الجمهور لتقبل المواقف التالية دون أى إحساس بالنشاز. وقد كتب سيجموند فرويد، فى كتابه، «علاج الأمراض النفسية فى الحياة اليومية» عام ١٩٣٥، يصف كيف قدمت الممثلة إلينورا ديوس

حركات صامتة موحية للغاية فى أحد أدوارها، مظهرة إلى أى مدى استطاعت استخراج الأحاسيس من أعمق أعماقها كى تجسدها أمام الجمهور بحركات وإيماءات زاخرة بالقلق والتوجس والحيرة والتردد. كانت دراما تدور حول الخيانة الزوجية، فبعد أن تجاذبت أطراف الحديث مع زوجها، بدأت فى تأمل موقفها قبل وصول عشيقها؛ الذى قبع فى الكفة المقابلة لزوجها، فأصبحت بين شقى الرحى: الإخلاص أم الخيانة؟ فى أثناء هذه الفترة الصامتة القصيرة، اقتصرت حركتها الجسدية على اللعب بخاتم الزواج فى أصبعها. ظلت تخلعه من إصبعها ثم تعيده مرة أخرى، وأخيراً تخلعه وتلقى به فى أحد الأدراج، فقد استعدت لاستقبال الرجل الآخر.

ومن الطبيعى أن يلتزم الممثل الصمت عندما يتكلم زميله فى الموقف الذى يحتويهما؛ فالصمت هنا مرادف للإصغاء والاستيعاب والاستعداد للرد. ولعل فترة الصمت هذه تمثل اختباراً حقيقياً لقدرات الممثل الذى يوظف جسده فى الاحتفاظ بدوره حياً فعالاً فى مواجهة زميله المتكلم. وفى المسرحيات الكلاسيكية هناك فقرات طويلة تصف الأحداث التى تقع خارج المنصة، والتى يسردها الرسل القادمون من بقاع وممالك أخرى، ولهذا فإن التعبيرات التى ترتسم على وجوه المستمعين والحركات التى يقومون بها لها أهمية عظيمة فى عملية الإقناع الفنى. كذلك نجد فى مسرحية أوجست سترندبرج ذات الفصل الواحد «الأقوى»، أن الشخصيات لا تزيد فى عددها على امرأتين جالستين، تقوم إحداهما بالحديث خلال المسرحية فى حين لا تملك الأخرى سوى أن تؤدى بالتعبير الصامت سلسلة طويلة من الإشارات والدلالات.

إن كل ما فوق منصة المسرح له دور وظيفى فى العرض المسرحى؛ فليس هناك ممثل لا يبالى بما يدور أو يتابعه كمتفرج غير مسئول عن حركات جسده وأوضاعه أو مهمل له بطريقة أو بأخرى. فإذا وجد مثل هذا الممثل فلابد أن ينقص من حيوية العرض لأن وجوده سيتحول إلى مجرد عالة عليه. كذلك هناك الممثل المتوتر الذى يحاول بشتى الحركات أو الإيماءات أن يجذب انتباه المشاهدين إليه فى فترات صمته الذى تفرضه عليه حتميات العرض، فإن هذا السلوك من شأنه التشويش أو التأثير بالسلب على إيقاع العرض ومعناه.

إن كل ما فوق منصة المسرح محسوب وموزون، وعلى الممثل أن يضع هذه الحسابات والموازين فى ذهنه بحيث لا يبالى بها لدرجة الإهمال والتكاسل، أو ينفعل لدرجة القلق والتوتر، إذ أن حضوره المسرحى رهن بدرجة انتباهه ووعيه بما يجرى، وتأهبه للمتابعة بعينيه وأذنيه، ومبادرته للاشتراك فى الحوار والاندماج فى الحركة.

وعلى الرغم من أن الحركة على منصة المسرح تشبه إلى حد كبير الحركة فى الحياة اليومية، فإن الصعوبة تكمن فى أن العرض المسرحى يحول الطبيعة إلى فن، والغريزة إلى وعى، والوظيفة إلى معنى، والتلقائية إلى شكل جمالى مقصود. وكل هذه التحولات تقتضى الدراسة والتدريب. والاستيعاب واللياقة النفسية والجسدية؛ إذ أن تلك الأنشطة البدنية العادية الطبيعية البسيطة كالمشى أو الوقوف أو الجلوس أو الجرى أو الصعود أو الهبوط على السلم ... إلخ، تتحول إلى حركات معقدة لها دلالات أعمق وأوسع بكثير من حيزها المادى المرئى. فهى لا تؤدى لوظيفتها الحياتية والمعيشية، بل تؤدى لدلالتها الإنسانية ومعناها الدرامى. وبرغم هذه التعقيدات والصعوبات يتحتم على فريق العرض المسرحى أن تبدو هذه الحركات فى صورة طبيعية خالية من أى نشاز أو افتعال.

والممثل القدير يدرك جيداً أن المفردات والطاقات التعبيرية للغة الجسد لا حدود لها. فمثلاً هناك الحركات المتقاطعة الرأسية والأفقية: لأسفل ولأعلى وللجانب وللأمام وللخلف، وفى خط مائل، والانحناءات البسيطة للداخل والكبيرة للخارج، والدوران والحركات اللولبية - كل هذه الحركات تشكل النطاق الجسدى للحركة التى تمتلك داخل هذا النطاق تنويعات لا نهائية. ولذلك يطلب المخرج وأستاذ المسرح ليتز بيسك من تلاميذه أن يتخيلوا هذه الحركات ويعوها جيداً حتى يتمكنوا من تجسيدها على أفضل وجه تعبيرى. يقول فى كتاب «الممثل وجسده»:

« فلتتخيل الحركة إذاً، وكأنها نقر يسرى فى الجسد، ويخرج من الجسد إلى الفضاء، فالاهتزاز وطلاقة الحركة وتقطيعها ينتج عن نبض القلب والتنفس واسترخاء الجسد أو إجهاده، ولكن قوة الممثل لا يمكن أن تكون فى جسده، فهو

يحرر نفسه وجسده للتعبير عن أمور أخرى، فهو يعمل على إبعاد جسده، ليتيح الفرصة «للآخر». إن الإيقاع والتناغم سمتان من سمات الشخصية، وعند ممارسة الأنشطة البدنية ينتج الإيقاع والتناغم عن حركة الجسد والحالة الانفعالية، وعند البروفة والعرض تزاوج حركتك الانفعالية مع أحداث وإيقاعات ونغمات أخرى. فأنت لا تحرر نفسك من أجل نفسك؛ فذلك يعنى دخولك فى دائرة مغلقة. إن وعيك «بأن هناك أموراً أخرى» يفتح لك باب التواصل».

وهذا التواصل يعنى أن الممثل يدخل طبيعة أخرى ويجسدها من خلال تحول خيالى، يجعله يفكر ويشعر ويتحرك من منطلق آخر. فتتحول خشبة المسرح إلى أرض طينية مبتلة، أو أرض صخرية، أو رمال ساخنة، يخطو عليها الممثل وليس فى ذهنه أنه يسير على خشبة المسرح. وسواء أكان المسرح مكيف الهواء أم غير ذلك أم فى الهواء الطلق، فإن الطقس أو الجو الذى تدور فيه الأحداث هو الذى يهم الممثل سواء أكان ساخناً أم بارداً، صحواً أم غائماً، صافياً أم مترباً... إلخ، إذ يتحتم عليه أن يتشبع بهذا الجو الجديد، بل ويدفع المشاهد إلى الاندماج فيه، وذلك من خلال صيغة للتواصل الجسدى والنفسى والعقلى. يقول ليتز بيسك:

«إن كل جزء من أجزاء أى شىء يشارك فى صنع الكل، فالفاتنة يضيع جمالها بدون الجزء الخلفى من العنق، والشحاذ يتغير شكل عموده الفقرى لو تبدله قدماً غير قدمه العرجاء، إنك تقوى امتداد الحركة من المركز بتشذيب الزوائد، والانتقاء والاقتصاد والتركيز والوعى بكل صغيرة، إنك تركز على المعنى، وتوصله بقدرة التمثال الصامتة بالحركة والموسيقى. ومن خلال ممارسة الحركة تصبح قادراً على احتواء الحركة، وتصل إلى الثبات الهادف. ويكون المشاهد على ثقة بقدرتك على الطيران فى حين أنك واقف، بلا حراك على الأرض».

ويرى بيسك أن تحول الممثل أو تقمصه للشخصية التى يؤديها لا يمكن أن يكون تاماً. صحيح أنه يتحرك فى إطارها وطبقا لطبيعتها، لكنه يظل سيد الموقف، واعياً بكل حركة يقوم بها. إنه يتحكم فى نفسه بقدر ما يحررها، وهنا

تكمن المفارقة الصعبة فى لغة الجسد، لأنه يوظف حرية جسده ومرونة حركته وانطلاق خياله وطاقة إبداعه فى توازن مقابل لسيطرته وتحكمه ووعيه. ولابد فى الوقت نفسه أن يقنع المشاهدين بأن حركاته وأفعاله واستجاباته تخرج على خشبة المسرح للمرة الأولى برغم أنه يكررها فى كل ليلة من ليالى العرض. ذلك أن العرض المسرحى يتجدد كل ليلة مع الناس، وبالناس، ومن أجل الناس من خلال قواعد وقنوات للإرسال والاستقبال والاستجابة. فالعرض يتطلب من الممثل تناغم حركاته مع حركات الآخرين، وتوحد دوره مع الكل، وفى هذا الإطار يشارك فى تحقيق حيوية المسرح من خلال شعوره القوى بوجوده الذى لا يتأتى إلا إذا أتقن لغة الجسد.

★ ★ ★

الفصل الخامس

لغة الجسد فى الفيلم السينمائى •

فى الفيلم السينمائى لا يتمتع جسد الممثل بالحرية التى يمارسها زميله الممثل المسرحى. فهو يتحرك ضمن مجموعة من الفنانين والفنيين، كما تعتمد نتيجة عمله إلى حد كبير على الوسائل التى تخرج عن سيطرته، كما عليه أن يقبل مضطراً استغلال الفنيين الآخرين لجهوده، أو بالأحرى أن يتقبل القواعد والشروط التى تفرضها عليه الحرفية السينمائية، بل عليه أن يعتادها ويتبناها كأنها صادرة من ذات نفسه، وبهذا يكون نصف عمله إبداعياً، والنصف الآخر آلياً.

والجسد على الشاشة ليس مجرد لغة فنية من اللغات التى يستخدمها الفيلم السينمائى، بل هو أيضاً العملة الرائجة التى يتعامل بها فى جميع أنحاء العالم. فالممثلون - خاصة النجوم منهم - لا يمكن أن يصرفوا النظر عن قضية مظهرهم الطبيعى ولياقتهم من حيث الوجه والجسد. فالممثل يمثل بعينه، وأنفه، وذراعيه، وفمه، وساقه. فهذه هى أدوات عمله الضرورية والحيوية، وقد تتغير درجة أهميتها إذا ما تطلب الأمر هذا. فمن المعروف أن السينما تطبق مقاييس الجمال الطبيعى التى يقبل عليها الجميع، والنسبة المرتفعة لنجاح الفتيات اللاتى يتمتعن بجمال مبهر، والفتيان الذين يسحرون الناس بوسامتهم، دليل على أن هذه المقاييس لن تستبدل بمقاييس أخرى إلا فى حالات استثنائية تكاد تصل إلى حد الندرة. بل إن التمكن من أصول التمثيل وحرفياته، يتراجع فى أحايين كثيرة أمام الملامح الجميلة والجسد المغرى. فلاشك أن الجمال الصارخ وحده يستطيع أن يفتح الأبواب، حتى لو لم يكن مقترناً بذكاء حاد، أو خيال خصب، أو ثقافة واسعة. ومع ذلك فليست جميع الأدوار فى الأفلام تتطلب هذه الدرجة من الجمال.

لكن السينما ليست مجرد إتجار بالجمال والجاذبية، إذ أنها تتضمن عناصر أخرى لا يمكن تجاهلها أو إهمالها. فهناك ممثلون لم يتفق مظهرهم الطبيعى مع المقاييس السينمائية للجمال، لكنهم وثقوا من إمكاناتهم، وحددوا مواقفهم، وأعدوا أنفسهم لتمثيل الأدوار التى تناسب مظهرهم الطبيعى. ربما بذلوا وقتاً طويلاً فى الاختيار، لكنهم عندما اكتشفوا أنفسهم فى الأدوار التى تناسبهم، كانت حياتهم على الشاشة أطول لأن ذبول الشباب وانحسار الجمال والسحر والجاذبية لم يكن يمثل مشكلة بالنسبة لهم. فالممثل الذى لا يمتلك الوسامة التقليدية، يستطيع أن ينتصر بالمضمون والفكر والعقل والإجادة والإتقان على الشكل والجمال المظهرى والجاذبية السطحية. بل إن هناك ممثلين يشعون بجاذبية داخلية وشخصية آسرة وحضور طاغ يبز أية وسامة شكلية.

ومفردات لغة الجسد فى السينما أقل وأضيق منها فى المسرح، ولكى يحقق المخرجون رغبتهم فى رسم الشخصية وتحديدها فى ذهن الجمهور، فإنهم يفضلون أن يجدوا بعض ملامح هذه الشخصية جاهزة وظاهرة على وجه الممثل وجسده، وبذلك يكون إنتاج المشاهد المؤثرة والمثيرة والمنشودة مضموناً إلى حد كبير، خاصة إذا كان الممثل قادراً على تأدية جميع أنواع الانفعالات، بشرط أن يعرف كيف يتحكم فيها أكثر من عامة الناس. وحيث أن الانفعال هو النبرة الأساسية فى لغة الجسد، فيجب على الممثل أن يظل بعيداً عن خضم الانفعالات الشخصية بقدر الإمكان، أو يملك القدرة على التحكم فيها؛ حتى يستطيع أن يسأل نفسه فى اللحظات التى يؤدى فيها مواقف الانفعال: «إلى أى حد يكون ما أشعر به خاصاً بى أو خاصاً بالشخصية التى أؤديها؟ وما القدر الذى يجب أن أضمنه فى تجسيد الشخصية وهى منفعلة؟ وما القدر الذى يجب أن احتفظ به لنفسى كى استفيد منه عندما أجسد شخصيات أخرى» ؟ فمن الطبيعى أن تكون التجارب الشخصية للممثلين بمثابة المادة الخام التى يستقون منها مفردات لغتهم الجسدية. وعلى الممثل أن يعرف كيف يظل مسيطراً على نفسه عندما يعيد انتاج الانفعال، بحيث يكون انفعاله طبيعياً وأصيلاً دون أن يتهاون فى مراقبة نفسه والتحكم فيها.

وإحساس الإنسان بجسده في الحياة شيء طبيعي وتلقائي بل غريزي، لكن إحساس الممثل بجسده أمام الكاميرا، فيه كثير من الوعي الذي قد يصل إلى درجة الحساسية والقلق مهما كان الممثل متمكناً ومحترفاً وقادراً على أن يبدو طبيعياً، ولا يقيم وزناً للكاميرا. ويوجد ممثلون يعجزون عن أن يكونوا طبيعيين، ولذلك يحاولون بقدر الإمكان أن يتظاهروا بالمسلك الطبيعي، لكن أجسادهم كثيراً ما تفضحهم. والممثل السينمائي له بعض العذر لأن تقسيم الحركة المتتابعة في سياق واحد إلى «أجزاء منفصلة»، يشكل عقبة أولية في سبيل السلوك العادي والحركة الطبيعية، وهذا يفرض على الممثل أن يقوم بالربط بينها عندما يعطي المخرج إشارة البدء. ثم يتوقف ساعة أو أكثر في انتظار الفنيين الذين يعيدون ضبط الإضاءة للمشهد الجديد، أو نقل الكاميرات إلى مواقع جديدة.. إلخ.

وفي كل مشهد على حدة، يعاد جزء من كل لقطة عدة مرات، لكنه لايعاد في مجموعه؛ لذلك يجب على الممثل أن يتخيل الحركة في مجموعها حتى ترتبط الأجزاء ببعضها في سياق طبيعي خال من النشاز. فمثلاً يجب ألا تتغير مشيته فجأة عند الانتقال من لقطة إلى أخرى، كما يجب ألا يتغير التعبير المرتسم على وجهه، فإذا كان يضع يده في جيب البنطلون في نهاية اللقطة، فيجب أن تظل يده هكذا في بداية اللقطة التالية وهكذا، وكأنه كتب على الممثل أن يبرمج جسده بدقة تصل إلى دقة الحاسبات الإلكترونية حتى يخلو سياق اللقطات المتتابعة من أية هفوات أو هنات، وحتى يبدو طبيعياً للغاية.

وحركة الجسد أمام الكاميرا ليست مادية ومرئية فحسب، بل فكرية ونفسية أيضا . إن كل حركة لابد أن تكون وراءها فكرة، وإلا فلا لزوم لها. فلا يكفي أن يبدو الممثل طبيعياً، ولكن يجب إتاحة الفرصة للكاميرا كي تصور النقطة الجوهرية في المنظر، وذلك باستبعاد أية حركة لا فائدة منها، واللمحات أو الإشارات غير المعقولة وغير المقبولة، والمبالغات التي تفسد المظهر الطبيعي. وإذا استطاع الممثل أن يقسم المشهد في ذهنه حتى يستوعب كل فكرة كامنة وراء أية

مرحلة أو حركة فيه، فإن كل الحركات الزائدة ستزول تلقائيا فى حين تبرز الحركات الأساسية، خاصة فى المشاهد الصامتة التى يركز فيها المتفرج على الصورة المتحركة أمام عينيه.

والكاميرا هى المتفرج الوحيد المرئى بالنسبة للممثل السينمائى، وهى تختلف عن جمهور المسرح لأنه لا يستطيع السيطرة عليها فى حين أنها هى التى تسيطر عليه. فمثلا يجب أن يتغير مجال حركة الممثل تبعاً للمسافة بينه وبين الكاميرا، فإذا كان قريبا منها، فإن حركة بسيطة منه تعبر عما يريده، أما إذا كان بعيداً عن الكاميرا فعليه أن يضخم من حركته حتى يصل إلى نفس النتيجة، إذ كلما صغرت الصورة على الشاشة، فإنه لابد من تضخيم الحركة بالتالى، حتى يستطيع الجمهور أن يلاحظها بوضوح. وهناك اعتقاد شائع أن التمثيل السينمائى يتطلب مجالا أقل فى الحركة عنه فى المسرح، وذلك لأن التعبيرات والحركات فى التمثيل المسرحى لابد وأن تكون مبالغاً فيها حتى يتمكن جمهور الصفوف الأخيرة من رؤيتها، أما فى السينما فلا يجوز هذا إلا فى الأفلام التى تصور حركات وتعبيرات صغيرة فى مناظر كبيرة، إذ أن إبراز شىء صغير فى منظر عام، يفرض على الممثل أن يجسم الحركة أكثر من العادة.

وحركة جسد الممثل فى السينما تختلف عنها فى المسرح الذى لا يحدد أى أجزاء من جسده ستظهر أو ستختفى مما يتحكم فى عملية التعبير بها. وذلك أن فى المسرح حد أدنى لمجال التمثيل، يتغير بالنسبة لأبعاد المنصة وأبعاد القاعة. أما فى السينما، فيتغير هذا الحد الأدنى تبعاً لطبيعة المنظر التى تتراوح بين المنظر الكبير جداً الذى يركز على رأس الممثل عمودياً من الذقن حتى الجبهة على الشاشة، والمنظر الكبير الذى يظهر الرأس والكتفين، والمنظر المتوسط الذى يظهر الجسد حتى الفخذ، والمنظر الجماعى الذى يحتوى الإنسان بكامل طوله، والمنظر العام الذى يصور الإنسان بالكامل مع ترك مسافة من أسفل ومن أعلى. لكن الممثل قلما يعرف من السيناريو الحجم الذى ستعرض به الصورة على الشاشة، وغالبا لا يصل إلى معرفته إلا عند بروفة التصوير. وكل ما عليه هو أن يسأل المصور عن المستوى الذى ستصوره به العدسة، وهل ستبرز كتفيه

أم صدره أم ساقيه؟ لأن الإجابة على هذا السؤال لن تحدد مجال حركاته فحسب بل طبيعتها أيضا. فلا فائدة، مثلاً، من تحريك أصابعه بعصبية لكى يعبر عن اضطراب فكره إذا كان المنظر الذى سيصور به كبيراً؛ لأن أصابعه فى هذه الحالة لن تظهر فى الكادر.

وجسد الممثل ليس رهن حجم المناظر فحسب. بل هو رهن حركة الكاميرا أيضاً. إذ تستطيع الكاميرا أن تتبعه بطريقة (البان) الأفقى، أو (التيلت) الرأسى، كما تستطيع أن ترجع للوراء، أو تتقدم للأمام على عربة صغيرة (شاريو)، أو أن ترفع بواسطة ونش (كرين) ويتم تصوير المنظر من أعلى. ومن الطبيعى أن تتحكم حركات الكاميرا هذه فى حركات الممثل ولو إلى حد ما. فلابد أن تتناغم حركة الممثل مع حركة الكاميرا حتى يبدو المنظر طبيعياً ولا يثير دهشة المتفرج أو استنكاره. فمثلا إذا كان على الممثل أن يعبر مكاناً ثم يجلس بعد ذلك على مقعد، وعليه أن يظل فى وسط الكادر دائماً، فالكاميرا تتبعه أولا بطريقة (البان) ثم (بالتيلت) عندما يهم بالجلوس على المقعد. ولابد أن يتم تنفيذ هاتين الحركتين فى حركة واحدة متصلة؛ فإذا افتقدت الحركة هذا الاتصال المنتظم فإن الجمهور يتذكر على الفور أن هناك آلة مختفية وراء المنظر، وبالتالى يفسد الإيحاء بواقعية المنظر، إذ أنه من المفروض أن الممثل يتحرك أمام الجمهور وليس أمام الكاميرا. فلابد من التناغم بين لغة الجسد ولغة الكاميرا.

وإذا كان من المهم أن تكون الحركات متصلة فإنه من الأهم أن تكون دقيقة أيضاً، لأن المسألة متعلقة بأبعاد الكادر الذى سيحتوى جسد الممثل. لذلك يقوم مساعد المصور بعد إتمام البروفة والاستعداد النهائى للتصوير، باستخدام شريط لقياس المسافة بين الممثل والكاميرا حتى يحدد مكانها المناسب، وأحياناً تحتم حركة الممثل تحديد المسافات من الجهات المختلفة التى سيتحرك فيها، وتعديل تحديد الموضع أثناء التصوير حتى تظل صورته واضحة. وأى ابتعاد أو اقتراب للممثل من الكاميرا لابد أن يؤدى إلى خروجه من مجال البؤرة، مما يجعل صورته غير واضحة على الشاشة. ومن المعروف أنه كلما كان المنظر كبيراً، فإن حرية الحركة تقل وحدودها تضيق، ليس بسبب أبعاد المجال البؤرى فحسب، بل

لأن تكوين الصورة والإضاءة يرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، ويحكمان حركة الممثل أيضاً. ولذلك يجب أن تكون الحركة، التى أعدت الإضاءة لها دقيقة، حتى يمكن إبراز العناصر الأساسية فى المنظر.

ولابد أن يتمكن الممثل من كل هذه المهارات فى وقت واحد، وأن يحافظ فى الوقت نفسه على مهارة جوهرية من بين هذه المهارات ألا وهى: الدلالة الكامنة وراء كل حركة من حركات جسده وحركات الكاميرا. ولا يتم هذا إلا من خلال تقمص الشخصية وإبراز كل العوامل النفسية التى تجتاحها من الداخل بأسلوب طبيعى يوحى للمتفرج بمنتهى التلقائية، برغم وعى الممثل بتنفيذ الأحداث الجارية حسب الخطة الموضوعة من قبل، دون أن يشعر المتفرج بمثل هذا الوعى أو أن هناك خطة جارى تنفيذها. وخاصة أن الكاميرا تسجل أدق حركات الممثل وتكاد تفضحه أمام الجمهور إذا لم يكن متمكناً من كل أدواته التعبيرية. وهذا التمكن ينتج عن التدريب المستمر والمعايشة المتواصلة لأساليب البساطة التلقائية والطبيعية فى أداء الحركة، مما يؤدى إلى إحساس الممثل باطمئنان طبيعى أو جرأة تحصنه ضد الخوف من الكاميرا والحساسيات المقلقة التى تثيرها فى نفسه.

وخطورة فقدان هذا الاطمئنان الطبيعى أنه يؤدى إلى اضطراب عضوى يبرز على جسد الممثل بشكل فيزيائى. والتخلص من هذا الاضطراب لا يتأتى إلا بطريقة فيزيائية أيضاً. أى أنه يتحتم على الممثل أن يضع نفسه وجسده فى أحسن حالة فيزيائية ممكنة من خلال إرادته التى تصدر أوامرها إلى عضلاته فتتخلص من التصلب وتسترخى. فإذا لم يعرف كيف يسترخى فإن جسده لن يكتسب اللين المفروض، وعقله لن يصبح يقظاً بما فيه الكفاية لتنفيذ المطلوب منه، وصوته لن يخرج رصيناً معبراً بل يمكن أن يصل إلى درجة الحشرجة. ولاشك أن اللياقة البدنية تلعب دوراً لا يمكن إنكاره فى هذا المجال، لأنها تساعد على أن تكون أجزاء جسد الممثل رهن إشارته.

ولكى يوظف الممثل جسده أفضل توظيف، فإن عليه أن يفهم طبيعة العلاقات التى توجد بين العناصر الفنية من سيناريو وإخراج وتصوير وإضاءة

وتوليف، التى تكون الفيلم. فكلما كان تفاهمه مع الفنيين عميقاً وإيجابياً، كان هذا لصالح قدراته وحركاته وإيماءاته التعبيرية. فالفنى يستطيع أن يخلق الجو المناسب، حتى لو كان الممثل يجهل الجو العام للمنظر، ويقوم بأداء دوره بطريقة آلية، لكن من الأفضل للممثل الذى يريد أن يحقق أفضل نتيجة فى الأداء والحركة أن يكون واعيا بإمكانات الفنيين العاملين معه فى الفيلم، وأن يقدر جهودهم ليستخرج أفضل ما عندهم. ذلك أن بعض هؤلاء الفنيين لديهم القدرة على الخلق من خلال التعديل فى تمثيله بطريقة تجعله أكثر تعبيراً وجمالاً؟ فهم يستطيعون إدخال إشارة، أو حذفها بحيث تظهره كأنه يمثل فى حين أنه لا يفعل شيئاً. يكفى أنهم يستطيعون أن يجعلوا الطفل الرضيع، أو الكلب، أو حتى آلة التليفون تمثل.

والإضاءة عنصر يدل على خطورة الدور الذى يقوم به الفنيون الذين هم فى حقيقة أمرهم فنانون أيضاً، ذلك أن مهمة مدير التصوير هى تحديد الضوء بطريقة تجعل التمثيل واضحاً، وتبين الزمان والمكان (داخلى أو خارجى)، وتهيئ الجو المناسب للمنظر. وكل هذا يؤثر تأثيراً مباشراً على أداء الممثل ومظهره، ويضيف إليه أبعاداً تعبيرية وجمالية لا تتوافر فى أدائه وحركته. فالإضاءة لا تهدف إلى إضفاء الواقعية على المنظر فحسب، بل يمكن أن تشيع جواً من الرومانسية والحلم وغير ذلك من مختلف الانطباعات والأحاسيس التى تثيرها داخل المتفرج. نأخذ على سبيل المثال منظر البطلة التى تستلقى على ظهرها وعيناها مفتوحتان فى حين تتراقص على وجهها انعكاسات أضواء إعلانات النيون فى الشارع، فإن هذه الإضاءة توحى للجمهور بأنها فريسة لحيرة وصراع مريرين. كذلك نوعية الإضاءة التى تحيط بوجه الممثلة الجميلة بهالة من رونق وبهاء عندما ترى وجه حبيبها بعد غياب طويل، وأيضاً وجه المجرم الكئيب البشع عندما تسلط عليه الإضاءة من أسفل، وهو يميل إلى الأمام متوعداً ومهدداً.. إلخ.

قد تكون قيمة هذه المؤثرات الضوئية كمفردات تعبيرية وجمالية قد انخفضت وأصبحت (كليشيهات) نتيجة لكثرة استعمالها، ومع ذلك لم تفقد قدرتها على التعبير عندما توظف فى سياق مناسب. فالأفكار والإيحاءات

والدلالات التى يمكن التعبير عنها بالضوء لا حصر لها، لأنه لغة غنية زاخرة بالمفردات الحركية والجمالية التى تضاعف من إمكانات لغة الجسد عند الممثل الذى يجب أن يضعها فى اعتباره دائماً حتى يوحد بين التأثير الصادر عنها والتأثير الذى يريد هو أن يحدثه فى الجمهور، لأن أحد التأثيرين يستطيع أن يلغى الآخر بالتساوى بينهما، فالممثل الذى يقوم بدور المجرم، والذى سلطت الإضاءة على وجهه من أسفل يمكنه أن يمثل ببساطة وتؤدة، أما إذا أضيف التعبير الكئيب إلى الإضاءة الكئيبة، فمن الممكن بسهولة أن تنتج تأثيراً غريباً يبعث على الضحك، ويأتى بعكس النتيجة المرجوة تماماً.

ومن المعروف أن المجال أمام الممثل فى المناظر العامة والمتوسطة يكون أوسع فى الحركة، فى حين يكون الأمر على عكس ذلك فى المناظر الكبيرة، إذ يتحتم عليه أحياناً أن يدير رأسه بزاوية معينة لإنهاء الحركة، حتى ينال أكبر قدر من الإضاءة. كذلك يتحتم عليه أن يتجنب مواجهة الضوء مباشرة بقدر الإمكان، ليس لأنه يضعف عينيه فحسب، بل لأنه يضيق حدقتى العينين اللتين يفضل أن تظهرا متسعتين على الشاشة.

والممثل السينمائى المتمكن لا يقنع بالتمثيل أمام الكاميرا وإنما يمثل معها ويجعلها تعمل من أجله، فهى تكاد تكون جزءاً مكملاً أو متكاملاً لجسده. فإذا استطاع أن يصل إلى هذه الدرجة من التكامل والتفاعل، فإنه يسهل من مهمة المولف (المونتير) الذى لن يجهد نفسه فى حذف الأجزاء الرديئة التى تفسد الحركة والمعنى، لأنها ستكون قليلة إلى حد كبير. وذلك على خلاف الجهد الذى يبذله مع الممثل الردئ حتى ينقذه من الفشل ويظهره أفضل مما هو بكثير فى الواقع.

وهكذا نرى أن تعبير الممثل السينمائى بجسده يخضع لاعتبارات عديدة لا يضعها الممثل المسرحى فى اعتباره. فحتى المخرج يطلب منه تعبيرات مناسبة لحجم اللقطات وحركة الكاميرا، فيمكن أن يقول له على سبيل المثال: «لا أريد أن يبدو عليك الشك فى أى شىء عندما تقدم لك القهوة الموضوع فيها السم»، لأن

غرضه هو مفاجأة المتفرجين بهذه الصدمة فيما بعد بمنظر كبير لفنجان القهوة وهو فى طريقه إلى شفتى ممثل آخر. وتتلخص المشكلة بالنسبة للممثل فى كيفية استيعابه لأفكار الآخرين وجعلها كأنها صادرة منه، أما بالنسبة للمخرج فإن مشكلته فى كيفية تقديم أفكاره حتى يقبلها الممثل ويدخلها على دوره حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة. لكن الموقف المطلوب يتمثل فى أن يعرف المخرج بالضبط إلى أى حد يستطيع أن يوجه شخصية الممثل، وأن يعرف الممثل من ناحيته ما يريده المخرج منه حتى يفعله بالضبط.

وعندما يقرأ الممثل المسرحى سيناريو أحد الأفلام فإنه يركز عادة اهتمامه على الحوار. وهذه عادة سيئة فى المجال السينمائي لأن الإشارات الأكثر تحديداً لخلق الدور تكون متضمنة فى الأوصاف الخاصة بالحركة. ولا يجب الحكم على مقدرة كاتب السيناريو من كتابة الحوار الذى يمكنه اعتباره موهبة ثانوية فى الإبداع السينمائى، وإنما من تجنبه له كلما أمكن ذلك. فالتعبير السينمائى الواعى يعتمد على الصورة أكثر من اعتماده على الكلمة. والممثل السينمائى الناجح هو من يعرف كيف يعبر عن مشاعره الداخلية بالحركة والإيماءة الموحية، بالإضافة إلى الكلمات البسيطة السلسة، وتحاشى النطق بالجمل الخطابية الرنانة المليئة بالحماس الظاهرى. فالكاميرا قادرة على توصيل الانفعال الخافت أو الدفين أو الهادئ أو المكبوت أو الهامس إلى كل قطاعات الجماهير. فمثلاً إذا كان الهمس على المسرح يؤدى بصوت عال واضح، فإن السينما لا تحتاج إلى مثل هذا النوع من الهمس، لأن المشكلة التكنيكية لتوصيل الصوت إلى الجمهور من اختصاص مهندسى الصوت لا الممثلين.

والحوار بالنسبة للممثل السينمائى هو مشكلة تعبيرية وليس مشكلة تكنيكية، ولا تفرض عليه دروس الإلقاء الأساسية إلا فى حالة الصعوبة الحقيقية فى النطق. وليس على الممثل السينمائى أن يزيد من قوة صوته ولا أن يلقى بحواره فى تكلف يمكن أن يصل إلى درجة المبالغة التى تؤدى إلى أثر عكسى تماماً. ولا شك أن التعبير بالجسد والوجه أقوى وأعمق من التعبير باللسان والشفتين، وإن كان التعبيران لا ينفصلان عن بعضهما بعضاً عندما يتزامنان،

وخاصة أنه من الممكن أن تؤدى الحركة الواحدة وأن تقال الإجابة الواحدة بطرق مختلفة، وأن يكون لكل منهما معنى مختلف فى كل مرة، فلابد أن تتفاعل نبرات الصوت ومقاطعه مع دلالة الكلمات التى ينطقها الممثل، والحركات التى يؤديها، والانفعالات الداخلية التى يسعى لتجسيدها فى شكل مرئى. فهو بذلك يبعث الحياة فى الحركات التقليدية والكلمات البسيطة العابرة التى تنطبع فى مخيلة المتفرج الذى لن ينساها بمجرد خروجه من دار السينما. فالممثل المتمرس لا يفتعل الحركة أو النطق لأنه يركز على أدوات أساسية هى: الفكرة وراء الحركة، والانفعال المترتب على الحدث أو المؤدى إليه، والبساطة فى التعبير، والسلاسة فى الإيقاع، والاسترخاء الذى يؤدى للاطمئنان فى الأداء والتمكن منه.

وكانت لغة الجسد فى الفيلم الصامت أصعب منها فى الفيلم الناطق. وكان الممثل يعبر عما يريد بالتمثيل الصامت، وكان أحياناً يقع فى خطأ المبالغة الحركية ظناً منه أنه يزيد المشهد إيضاحاً، لكنه بهذا كان ينحرف بعيداً عن الأسلوب العام للفيلم الواقعى فى مجموعه، مما يؤدى إلى تشويه الإيقاع والنشاز الحركى. وكان الشىء الوحيد الذى يباح له أن يفعله فى مثل هذه الحالة، هو أن يركز فكره – خاصة فى بداية المنظر الجديد – فى كل جزء من أجزاء الحدث، وفى كل حركة من حركاته بطريقة واضحة ومتبلورة، لكنه لا يفعل ذلك فى الفيلم الناطق اعتماداً على أن الحوار يغطى ضعف التمثيل. وهذا هو السبب الذى جعل التمثيل صعباً فى الفيلم الصامت، وجعل معظم السينمائيين التقليديين يرحبون بمقدم الفيلم الناطق الذى حل لهم مشكلات فنية معقدة كانت تحتاج لوقت وجهد كبيرين هم فى حاجة إليهما لمزيد من الانتاج.

لكن المنهج الذى حكم الحركة فى الفيلم الصامت هو نفسه الذى لا يزال يحكم الحوار فى الفيلم الناطق، ذلك أن الحركات والإشارات والإيماءات بصفتها وسائل التعبير فى التمثيل الصامت، تتبع مبدأ الاختصار غير المخل الذى يميز الحوار الناضج. ولذلك كان الممثل الصامت الممتاز هو الذى يتجنب القيام بأية حركة زائدة، بحيث تشير حركته إلى هدفه مباشرة ولا تعاد إطلاقاً لمزيد من الإيضاح. وبرغم أن عهد السينما الصامتة انقضى منذ زمن بعيد، فإن جمالياتها

التعبيرية هى نفس المبادئ التى تحكم السينما الناطقة وتمنحها شخصيتها كفن له أصوله المتميزة. وأول مبدأ من هذه المبادئ هو أن مصداقية الأداء أهم من كل شىء. إذ أن براعة الممثل تعتمد على الروح التى يعالج بها دوره، وعليه أن يفكر فى استجابة أو موقف يجعل به دوافع حركاته ودلالات إيماءاته تبدو طبيعية.

ومن البديهى أن تقف المستلزمات التكنيكية للتصوير عقبة أمام الممثل الناشئ، لأنها ستضعف من حدة تركيزه على أدائه، ولذلك عليه أن يستوعبها حتى لا يفكر فيها، وبالتالى يمكن للجمهور أن يعتقد – أثناء عرض الفيلم – أن الذى يعرض أمامه على الشاشة ليس سلسلة من الحركات المعدة من قبل، بل هى أشياء تحدث أمامه فى الحقيقة للمرة الأولى والأخيرة فى العالم. وعلى الممثل فى الوقت نفسه أن يتجنب شحن كل منظر على حدة بمعنى معين ودلالة مستقلة عن السياق العام، ذلك لأنه يجب أن تظل الفكرة من وراء الحركة متسقة ومتواصلة وسلسة وواضحة. ولن يتأتى هذا للممثل إلا من خلال قدرته على التخيل والنظرة الشاملة للعمل السينمائى الذى يمثل فيه إحدى شخصياته. إن تقمص الشخصية بدون هذا التخيل أو التصور، عمل ممل ومحاكاة عمياء لنمط سابق مشابه، لكن فى اللحظة التى يقتنع فيها الممثل بالشخصية التى يؤديها، بحيث يستشعرها ويتشربها بكل أحاسيسه، فإن حياة خاصة بها تدب فيها وتتبلور ملامحها وخصائصها التى من السهل أن يتعرف عليها الجمهور.

وبرغم وجود المفردات الحركية التى يمكن للممثل أن يلجأ إليها فى التعبير بجسده، فإن استخدامها يختلف من ممثل لآخر اختلاف بصمات الأصابع، مثله فى ذلك مثل الكلمات للشاعر أو الأديب. ولذلك غالباً ما يؤدى إسداء النصائح الخاصة بطريقة التعبير عن الأفكار والانفعالات، إلى اضطراب الممثل وحيرته. فمن العبث القول – على سبيل المثال – إنه من الملائم التعبير عن الغضب بالضغط على الأسنان أو اتساع حدقتى العين للتعبير عن الدهشة. فكل هذه التعبيرات تتغير وفقاً لتصور الممثل ولا توجد حدود لهذه التغييرات الممكنة، لدرجة أن الجمود الذى يصيب وجه الممثل أو جسده أو كليهما يمكن أن يعبر عن بركان مكتومٍ من الغضب أو دهشة عاجزة عن الإفصاح عن نفسها، وذلك من

خلال السياق الفيلمى الذى يمنح للقطات، المستويات والآفاق التعبيرية الخاصة بها. وكلما كان التصور الأولى للشخصية صحيحاً، فإن الوسائل التعبيرية يمكن أن تقوم بدور فعال ومطور لها لأنها لن تخرج عن سياقها.

ويدرك الممثلون أن الجمهور المعاصر يكره الإيحاءات الصارخة التى تفترض فيه الغباء، فهو يفضل أن يخمنها بنفسه، لكن فى الأفلام التى تعتمد على الشخصيات النمطية، يمكن منذ البداية، معرفة من الذى يقوم بالدور ونوعيته. فالأشرار أشرار من قمة رأسهم حتى أخمص قدمهم، والأخيار هم نماذج للفضيلة دائماً. ومفردات حركة كل شخصية جاهزة مقدماً للاستخدام، ولا يلزم سوى استدعائها كما هى دون أى تلوين أو تغيير. وعندما يعرف الجمهور طبيعة الشخصية بمجرد ظهورها على الشاشة، فإن هذا دليل على أن معلوماته عنها جاءته عن طريق العلامات الخارجية، وليس عن الأداء الموحى. وليس العيب دائما عيب الممثل، فعندما لا يقدم له السيناريو المفردات الحركية والتعبيرات الجسدية، فإنه يضطر إلى الاستعانة بالمظاهر الخارجية التى يدركها الجمهور من أول وهلة. ولكن عندما ينص السيناريو على الحركات والإشارات والإيماءات الضرورية لتكوين الشخصية، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها بإتقان، فلن يشتت تفكيره فى البحث عن وسائل تعبيرية خارجية لأنها ستأتى من تلقاء نفسها فى خدمة التصور العام للشخصية. وأخطر داء يمكن أن يصيب لغة الجسد عند الممثل أن يجعل الوسائل الخارجية أساساً لأدائه للشخصية، إذ أنها لغة نابعة من ذاته وليست مفروضة عليه من الخارج، وإذا كانت ملاحظة الحياة الواقعية تساعد الممثل فى خلق الشخصية وبلورتها، فإن الوسائل الخارجية يمكن أن تكون مفيدة وفعالة إذا كانت مستمدة من الحياة وليست من تقليد الحيل التى سبق رؤيتها فى الأفلام والمسرحيات.

أما الماكياج فهو من أهم الوسائل الخارجية التى تساعد الممثل فى توظيف لغته الجسدية على الوجه المطلوب. ونادراً ما يستدعى ممثل سينمائى لتمثيل دور لا يلائمه من الناحية الشكلية، لكن الماكياج الخاص يصبح ضرورة إذا لم يكن هناك مفر من اختيار مثل هذا الممثل. والماكيير الخبير يمكنه أن يقوم بمثل هذا

العمل، لكن بشرط أن يتحقق الممثل من أنه رسم وجهه حسب فكرته عن الشخصية، لأنه لا يضايق الممثل شيء مثل شعوره بأن ملامحه لا تناسب الدور الذى يقوم به. من هنا كانت ضرورة التوحد فى المنظور بين الممثل والماكيير الذى يستطيع أن يصنع له أنفا رومانيا متقناً، لكن جهوده تضيع هباء إذا لم يشعر الممثل بهذا الأنف وكأنه أنفه الخاص. فإذا اعتبره نتوءاً زائداً على وجهه، فلن يساعده هذا الأنف على إجادة الأداء بل يمكن أن يشوهه ويشتته.

وتحليل لغة الجسد فى الفيلم السينمائى يؤدى بالضرورة إلى لغة الأزياء التى تتفاعل مع هذه اللغة سواء بالإيجاب أو السلب. فالسينما قد تكون من الناحية العملية معرضاً للموضات على اختلاف أشكالها، وقد تستطيع الموضة بدورها استهواء أكبر عدد من الرواد واجتذابهم لمشاهدة الأفلام. وهذا فضلاً عن استمرار اتصالات رجال السينما بمصممى الأزياء وارتباط الجانبين ببعضهما بعضاً ارتباطاً وثيقاً، وتوضيح حاجات كل فريق من الفريقين للطرف الآخر، مهد السبيل لظهور عناصر جديدة ذات حساسية خاصة وقدرة فائقة على الابتكار.

وبرغم أن الملابس والأزياء تعد من الوسائل الخارجية التى تساعد الممثل فى توظيف لغته الجسدية، فإنها ليست نوعاً من الزخارف الإضافية فى الأفلام فحسب، بل إنها أيضا عنصر أساسى من عناصر القصة ذاتها، ولها قيمتها الحيوية فى بلورة حركات الممثل وتعبيراته. ولذلك فإن الملابس تأتى فى المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل الذى هو فى الحقيقة المترجم الفعلى لعمل المخرج، وذلك لأنها بدورها تترجم وتعبر عن طبيعة الشخصية وخلقها وحركاتها وأهدافها واتجاهاتها، وعن بيئة القصة وجوها والظروف المحيطة بها، وعن المواقف التى تمر بها الشخصية. فالملابس فى حد ذاتها لها إمكانات تعبيرية عظيمة لأنها تلعب دوراً مؤثراً وحيوياً فى تشكيل لغة الجسد عند الممثل بصفة خاصة ولغة الفيلم وقدرته التعبيرية بصفة عامة.

ولما كان المخرج مسئولا عن وحدة وأصالة وتميز الأسلوب فى الفيلم، فإنه يتعين عليه أن يقرر أو يوحى بقدر الاستطاعة بالدور الذى تلعبه الملابس، سواء فى التعبير العام أو الأداء التمثيلى. فهذا الدور لا يمكن أن يقوم بتحديده مصمم

الأزياء، لأنه مهما أوتى من المقدرة الحرفية والإلهام الفنى، فهو ليس مكلفاً بتتبع القصة السينمائية واستشعار جوها فى كل مراحله. والملابس تكاد تكون كائناً حياً فى العرض السينمائى لأنها جزء لا يتجزأ من تعبير الجسد عند الممثل، فمثلا تبدو قبعة ضابط البحرية المتغيب جزءاً منه، وكذلك قميص النوم الفضفاض الخاص بحثيبته ... إلخ، وفى العهود الأولى للسينما عندما كان الممثل هو وحده المعبر الأساسى عن القصة، فقد كان يتخذ من الملابس دليلا وشاهداً على الشخصية التى يؤديها فى الفيلم. ففى فيلم «الملاك الأزرق» كان الأستاذ أونرات الذى فقد احترامه لنفسه وعشق الراقصة لولا، يجفف عرق جبينه بقطعة من الحرير، ظنها منديله، فى حين أنها لم تكن سوى قطعة من الملابس الداخلية النسائية التى جئ بها عفواً ودون قصد من غرفة الراقصة. وفى فيلم «أيام سان بطرسبرج الأخيرة» يقدم لنا المخرج الروسى الرائد بادوفكين صورة بحر زاخر من القبعات الصلبة التى ترمز لمجتمع سوف يقضى عليه فى مدينة سان بطرسبرج عاصمة روسيا القيصرية ... إلخ.

ومن المستحيل حصر القائمة التى لانهاية لها من الخدع التشكيلية والدرامية التى تقوم بها الملابس والأدورا التى تلعبها. فمثلاً ظهر تشارلى تشابلن فى فيلم «الصبى» وهو راقد تحت غطاء قديم، وعندما يحين وقت قيامه من فراشه، يرفع الغطاء فوق رأسه من فجوة كبيرة فى وسطه. وهكذا يتخذ من الغطاء «روباً» يغطى به جسده ويروح ويجئ دون مبالاة أو حرج كأنه شخص أنيق الملبس لا هم له سوى مظهره الرائع الملفت للأنظار، وقد أصبحت هذه الحركات التهريجية لغة سينمائية قادرة على التعبير بدون كلام، خاصة عن شخصية النبيل، الارستقراطى، البائس، المسكين الذى أخنى عليه الدهر لكنه لا يزال متمسكاً بأصوله المندثرة. وفضلاً عن شعبيته العظيمة الأصيلة التى حققها فى زمن قياسى، فإن الفضل فى فهم الناس له وارتباطهم وتعلقهم به يرجع إلى ملابسه المشهورة التى كان يرتديها، والتى تجعل حركات وتعبيرات هذا المضحك العالمى الفذ المنقطع النظير، حركات فيها الكثير من الطرافة والسخرية، والرؤية الثاقبة، والنقد اللماح، والتهكم اللاذع، من خلال إثارة الضحك، وإشاعة البهجة والسرور فى النفوس.

كذلك لم يحاول بستركيتون منافسة تشارلى تشابلن فى ميدان التعبير بحركاته، بل ركز كل مهاراته فى الاعتماد على خفة بدنه ورشاقته وحركاته البهلوانية. وأحل حركات اليدين والجسد محل حركات الوجه حتى وصل به الأمر إلى تجميد ملامح وجهه حتى لم يكن ليضحك أبداً، ولا يبدو على شفتيه أى أثر للابتسام، فى حين كانت عيناه الواسعتان اللتان تحاكيان عيون البقر، تبدو منهما الرغبة فى السعادة، سواء فى ساعة الخطر أو فى وقت السرور. ولم يكن جمود الحركات فى عضلات وجه بستركيتون موضع نقد من أحد، إذ أن هذه الرزانة التى اتصف بها بستركيتون والتى لا يتقبلها المتفرج العادى بسهولة، كانت تدل فى الوقف نفسه على شىء من الخجل والحزم والبراءة مع شىء من الخبث.

وأحياناً يكون لعنصر من عناصر الملابس الأولوية فى الأهمية بالنسبة لموضوع الفيلم بل وعنوانه: مثل القبعة فى الفيلم الإيطالى الشهير «قبعة القش الإيطالية»، و«سترة من جلد الثعبان» الفيلم الذى لعب بطولته مارلون براندو عن مسرحية «هبوط أورفيوس» لتنيسى وليامز .. إلخ. وإذا لم تشكل مفردات الملابس العمود الفقرى للفيلم، فإنها تقوم بدور تنويعات أساسية لا يمكن تجاهلها فى التعبير السينمائى. لدرجة أن مخرجاً فرنساً كبيراً مثل رينيه كلير لم يكن يفرق بين التعبير بالملابس والتعبير بالموسيقى. ففى فيلم «لنا الحرية» يرتدى عمال مصنع الاسطوانات بباريس ملابس لا تختلف عن ملابس نزلاء السجون، فى حين أن المصنع له كل مظاهر التكنولوجيا الحديثة. ومعظم الشخصيات عند رينيه كلير تتميز بملابسها: الصيدلى يرتدى مريلة بيضاء، والمحاسب يضع أكماماً سوداء فى ساعديه، وسائق التاكسى يلبس كاسكيت من التيل والشمع. ففى فيلم «١٤ يوليو» ارتدت بائعات الزهور مرايل سوداء ذات ثنايا، بالإضافة إلى الزى الرسمى للحراس، وسعاة البريد، وجنود المشاة، وصراف بنك فرنسا، ورجل المطافى النوبتجى الذى ينفث الدخان من فمه وهو واقف بجوار لوحة كتب عليها «ممنوع التدخين» فى فيلم «المليون» الذى تكاد السترة (الجاكيت) فيه أن تعلب دور البطولة. وبصفة عامة فإنه يمكن القول بأن

رينيه كلير وظف لغة الملابس بأساليب عديدة تتحدث بنفسها إلى الجماهير دون ما حاجة إلى كلمات تقريرية. فقد تكلم بالنظارات، والقبعات العسكرية والمدنية، والبلوزات التى ترتديها السيدات، وأكمام القمصان الصلبة، وفراء الرقبة، والحلل الرسمية، والملابس التنكرية، وأثواب العرس، والجواهر المقلدة، والتعاويذ، ولوازم محلات الملابس والألعاب، والملاهى، والحركات، والإيماءات، والشوارب وطرق السير، وغير ذلك من الأساليب التى عرف رينيه كلير كيف تضيف ثراء لغوياً إلى قدرات الممثلين التعبيرية.

وإذا كانت السينما العالمية مغرمة بالممثلات الفاتنات من ذوى الوجه الساحر والجسد المتفجر، فإن هذه الفتنة تبدو بلا قيمة إذا لم توظف توظيفاً دراميا فى سياق الفيلم، بحيث تتولد من الحوار، والإضاءة، ومن عبقرية الإخراج، ومن براعة التمثيل، ومن الملابس التى تجعل الجسد ينطق بما يعجز عنه اللسان. فالملابس ليست عنصراً من العناصر الإضافية، بل هى عنصر جوهرى سواء فى الفن السينمائى أو صناعات الغزل والنسيج. والمخرج الذى لا يتعاون مع مصمم الأزياء كما يتعاون مع مهندس الديكور والمصور السينمائى والسيناريست والمونتير ومهندس الصوت ومؤلف الموسيقى، لابد أن يفقد عنصراً جوهرياً من عناصر التعبير الفنى الموحى بدلالات ومعان كثيرة. وخاصة أن فى مقدور الكاميرا إظهار جميع ملامح وتفاصيل الانسجام الشكلى والتناغم الجمالى وتعبيرات الوجه الدقيقة، إذ أنها تفوقت على المسرح فى إبراز وتقديم الشخصيات فى منتهى الدقة، وتجسيد الإيحاءات الدرامية التى يسعى كل العاملين فى الفيلم إلى توصيلها للمتفرج.

وقد استعملت الملابس فى العهود الأولى للسينما كيفما اتفق وحسب الأحوال، هذا باستثناء أفلام كبار الرواد من أمثال جريفيث وايزنشتاين وبادوفكين وغيرهم. لكن الملابس تطورت بصفة عامة مع الأيام حتى أصبحت ثروة تشكيلية كبرى تتناغم مع الإضاءة والحركة والتصوير. وحرص كبار السينمائيين على منحها قوة دفع كبيرة بحيث أصبحت جزءاً عضوياً وحيوياً فى عملية الإبداع السينمائى لتجسيد صفات الأجساد التى تبرز على الشاشة من

خلال فكرة المؤلف وطبيعة القصة ومنظور الفيلم إلى الحياة بصفة عامة. فالملابس فى السينما تستخدم فى بلورة الحركات وتشارك فى توصيل معانيها إلى الجمهور. وكل نوع منها له أهميته على الشاشة، إذ أنها تساعد الممثل على تقمص الشخصية التى يمثلها.

وتوجد إلى جانب الملابس الرسمية من طراز أزياء رجال الشرطة وحراس الشواطئ والمرشدين السياحيين ورجال البريد وغيرها، ملابس أخرى غير رسمية وغير نمطية، لكن لها دلالتها فى التعبير برغم تعدد أشكالها واختلاف أنواعها التى قد تتوه العين وسطها. وإذا كانت الكاميرا بمثابة عين غير مرئية تتجسس على الإنسان لكى تحيط بكل جوانبه وحركاته، وتجسد خصائصه وانفعالاته، فالملابس هى أقرب شىء يتصل بالإنسان اتصالاً حميماً، فهى لا تؤكد شخصيته وتميزها فحسب بل تشارك فى كيانها بحيث يمكن اعتبارها جزءاً عضوياً من جسده نفسه.

وعلى النقيض مما يحدث فى المسرح حيث يتحرك جسد الممثل ككتلة بشرية تعبيرية فى مجملها بصفة عامة، وحيث يصعب التركيز على التفاصيل الدقيقة الموحية فى جسده، فإن الممثل أمام الكاميرا، يوظف جسده ووجهه فى أداء جميع التعبيرات الدقيقة المطلوبة، وتمتلئ الشاشة بكل تعبير يراد إظهاره وتأكيده، إذ فى إمكان العدسة أن تتجه نحو جسد الممثل ووجهه لتقوم بدور قريب من دور الميكروسكوب، فتبدو صورة وجه الممثل فى حجم أكبر من الحجم الطبيعى بكثير، وتوضح تفاصيل ما فى وجهه من ملامح ومايبدو عليه من انطباعات وتعبيرات. والملابس بدورها تتدخل فى تشكيل هذه الملامح والانطباعات والتعبيرات التى يمكن أن تتخذ سمتاً معيناً إذا ما ارتدى الممثل قبعة على سبيل المثال. ذلك أن الملابس تكاد تكون العنصر الأساسى وأحياناً الوحيد فى الديكور البشرى الذى لا يمكن تصور وجود فيلم بدونه، فى حين يمكن الاستغناء تماما عن الديكور الجماد مثل السفن والبحار والحقول والأنهار والشوارع والمبانى ... إلخ.

ومصمم الأزياء السينمائية أو مبدع هذا الديكور البشرى عليه واجب أصعب بكثير من واجب أى مصمم للأزياء الراقية والرفيعة التى تقدم فى عروض الأزياء وتباع فى المؤسسات التجارية الكبيرة، وكذلك أصعب من واجب مهندس الديكور الجامد، إذ عليه أن يجمع بين صفات هذا وذاك، ويضيف إلى ذلك الوعى والخبرة، معرفة تامة ودقيقة بلغة الكاميرا. فهو صانع أزياء ممتاز يدرك كل أسرار الحرفة وأصولها، ويستطيع أن يبتكر الجديد والمبهر فيها، لكنه لا يكتفى بذلك لأن إبداعه ليس مرتهناً بمواصفات السوق التجارية للملابس، بل له جانب فنى دقيق مرتبط بالقصة والسيناريو والإخراج والتصوير والديكوباج والمونتاج: وهو جانب لا يهتم بالأناقة والإبهار بقدر ما يهتم بالتعبير الموحى عن العصر التارخى الذى تدور فيه أحداث الفيلم، أو الطبقة الاجتماعية أو البيئة الثقافية التى تصوغ شخصية الممثل، أو الموقف الدرامى أو اللحظات المصيرية التى تجتازها الشخصية ... إلخ. هذا بالإضافة إلى مراعاة العناصر الجمالية والتشكيلية الموحية بذلك، دون التأثر المباشر بخطوط الموضة السائدة التى لا تتوقف عن التغيير من موسم لآخر. فإذا ما نقل الخطوط السائدة لموضة راهنة إلى ملابس الممثلين، فقد يكون من الخطورة أن تتغير هذه الخطوط قبل عرض الفيلم الذى يبدو حينئذ قديماً وعاجزاً عن مجاراة الذوق العام السائد. لذلك وجب أن يكون لموضات ملابس الأفلام طابع خاص يتخطى الحدود والفواصل الزمنية، بل ويمكن أن يفرض نفسه على خطوط الأزياء التى يرتديها الناس فى حياتهم اليومية. فمن المعروف أن الملابس فى الأفلام الشهيرة غالباً ما تنتقل خطوطها إلى السوق التجارية للأزياء. إذ أن الجمهور فى حياته اليومية يحب أن يحاكى بل ويتوحد مع نجومه المشهورين سواء أكانوا رجالاً أم نساء.

وهناك فرق آخر بين مصمم الأزياء السينمائية ومصمم الأزياء التى يرتديها الناس فى حياتهم اليومية، والذى يصمم موديلاته ونماذجه بطريقة مطلقة أو على أساس إنسان يمثله المانيكان، ثم يأتى الصانع أو المنتج ليستخرج من هذه الموديلات نسخاً وفقاً لمقاسات مختلف الزبائن، أما مصمم الأزياء السينمائية فعليه أن يبتكر ويصنع الملابس لشخص معين وفى ظروف معينة.

وتتبدى لنا صعوبة مهمته عندما ندرك أن النجم السينمائى ليس له دائما جسم الموديل (المانيكان) حتى لو بدا هكذا على الشاشة. ولذلك يتحتم على مصمم الملابس مراعاة ما فى جسم الممثل من نقص أو عيب، وإظهار ما فيه من محاسن. ومن هنا كانت ضرورة معرفة نوعية الشخص الذى سيرتدى الملابس قبل الشروع فى تصميمها، وكذلك معرفة الظروف والأماكن التى سيظهر فيها، والمناظر التى سيؤدى أدواره من خلالها.

وعلى هذا الأساس يتم تصميم الملابس فى الفيلم السينمائى، ذلك لأن الملابس التى يرتديها الممثل فى موقف مأسوى مؤلم لابد أن تختلف عن تلك التى يبدو بها فى مواقف العشق والغرام. بل إن مصممى الأزياء فى هوليوود لم يترددوا فى صنع نسختين من كل موديل: أحدهما مطابق تماماً للجسد وذلك لارتدائه فى المشاهد التى تظهر فيها الممثلة جالسة. وذلك لأن مثل هذا الموديل قد يمنع أية حركة من حركات السيقان، أما الموديل الثانى فإنه يصنع بحيث يسمح للممثلة بأن تتحرك وتسير كما تشاء، إذ أن فى إمكان مصمم الأزياء أن يبرز قدرة الممثل على التعبير، وأن يظهره فى أجمل صورة، وأن ينفذ رغبات المخرج فى تجسيد الجو النفسى الذى تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث، وأن يتيح الفرصة للمصور كى يظهر براعته ومهارته الجمالية والتشكيلية. فليس المطلوب من مصمم الملابس أن يلبس الممثل ما يظهره فى قمة الأناقة، ولكن المطلوب منه أن يصمم له الملابس التى تتفق مع صورته أو شخصيته التى سيراها المتفرج على الشاشة، أو بالأحرى يخلق منه شخصاً جديداً بالملابس التى يصممها خصيصاً له. وهكذا تواجه المصمم ضرورات وحتميات ليست لها علاقة بالموضة السائدة، خاصة تلك التى تتزعمها باريس. فقد تبدو فى بعض الأحيان ملابس بعض الممثلات غاية فى الإتقان والأناقة، لكنها تتنافر مع مواقفها الدرامية وتكاد تخرج عن سياق الأحداث. ومع ذلك فمن الضرورى أن ترضى الملابس العين البشرية وتشبعها جمالياً، بالإضافة إلى القيام بوظيفتها الدرامية فى تقديم الشخصية التى يؤديها الممثل بكل حركاتها وانفعالاتها.

ولا تكفى قراءة السيناريو لاختيار الملابس التى يجب أن يرتديها الممثل فى

مشهد من المشاهد، بل من المفيد مناقشة المؤلف أو كاتب السيناريو فى الجوانب الخفية من الشخصيات التى لا تبدو دائماً واضحة بدرجة كافية على الورق، لكنها لابد أن تكتسب هذا الوضوح التفصيلى على الشاشة وإلا فقدت مصداقيتها وقدرتها على إقناع المتفرج والتأثير فيه. لكن هذا لا يعنى أنه يتحتم على مصمم ملابس الأفلام أن يتمسك بالتصوير الواقعى تمسكاً حرفياً، إلا فى بعض الحالات التى يكون فيها مثل هذا الأمر مطلوباً، لأن العمل السينمائى ليس هندسة معمارية تلبى حاجات الحياة العملية، بل هو توفيق وتناغم بين الحياة العملية والأداء التمثيلى والجماليات الفنية، وكذلك بين عوامل البيئة والعصر الذى تدور فيه الأحداث وبين الجماليات الراهنة التى يجب أن تترسخ فى ذهن المتفرج. ومن الطبيعى أن تكون لملابس الشخصيات صفات وخصائص مختلفة ومتميزة فى كل عصر من العصور - على حدة - حسب اختلاف المواقف المأسوية أو الكوميدية فى أو الرومانسية أو الشاعرية أو الغرامية أو العنيفة أو الخبيثة .. إلخ.

ويجب أن يساعد هذا الوعى التشكيلى والتاريخى والإنسانى على تصوير أحداث الفيلم وشخصياته تصويراً دقيقاً ومعبراً وموحياً دون أى تردد أو تقاعس، ودون إظهار ما لا فائدة منه، لأن كل ما ليس له ضرورة فى الكادر السينمائى يصبح ضاراً به، لأنه يحول انتباه المتفرج عن تتبع سياق الفيلم. فإذا ما سأل متفرج نفسه أو جاره عن السبب فى وجود عنصر من العناصر فى السياق، وحاول البحث عن إجابة عليه، فإنه سرعان ما يفقد القدرة على تتبع تسلسل المواقف فى الفيلم. لذلك كان لزاماً على المصمم أن يعرف بدقة كل جزء تفصيلى من أجزاء الملابس لأنه إذا كانت الملابس فى مجموعها تبدو أنيقة وجميلة ومؤثرة ومتفقة مع الشخصية والموضوع فمعنى هذا أن الشخصيات تحيا على الشاشة بلحمها ودمها حياة فعلية خاصة بها. فالملابس السينمائية يرتديها رجال ونساء فى مواقف معينة، ولهم اتصال مباشر بعناصر الطبيعة والمجتمع حولهم، فهم يركبون الخيل، ويسبحون، ويطيرون، ويجرون، ويقعون، ويعرقون، ويعلوهم الغبار الحقيقى. وكل عمل من أعمالهم يتطلب مجهوداً عضلياً كالمجهود الذى

نقـوم به نحن، وتـطرأ على مـلابسـهم نفس التـغـيرات التى تطرأ عليـهـا عند استعمالها فى الحياة العادية.

والملابس فى السينمـا وظيفة أكثر منها مجرد مظهر. وقد يحدث أحـياناً أن تظهر على الشاشة شخصية ما لم يكن المتفرج قد رآها من قبل فى سياق الفيلم، يراها تفـتح البـاب وتدخل فى المنظر، وقـبل أن تتـفـوه بكلمـة، يفـهـم من شكل ملابسـها نوعيتها وطابعها المميز لها. بل إن الملابس تدل على الحالة النفسية أكثر مما تدل على ذلك المناظر الطبيعية بكل قدرتها على الإيحاء بالمشاعر المختلفة، فهى فى النهاية مجرد خلفية أو جزء غير ملتحم بالشخصية فعلاً. بل إن دور الملابس يختلف من شخصية لأخرى، بل ومن موقف لآخر لنفس الشخصية، لأنهـا لا تعمل دائمـاً على كشف خصائص الشخصية وانفعـالاتها الداخلية، بل تستغلها الشخصية أحيانا فى إخفاء عاداتها وميولها ونيـاتها وما فعلته وما تنوى أن تفعله. أى أن لغة الملابس تملك نفس خصوبة وثراء لغة الجسد الذى يتحرك داخلها. لكن النبرة الغالبة على هذه اللغة هى إظهار دور الشخصية وحقيقتها وحركتها، فإذا فشلت فى القيام بهذه المهمة الفنية والفكرية، فإن المتفرج لا يفهم لماذا لا يرى إلا ممثلة بعينها أو ممثلاً بذاته بدلا من أن يرى الشخصية التى يقوم بأدائها كل منهما، بل إنه لا يفهم السبب الذى من أجله قد توقف عن متابعة تسلسل وقائع الفيلم، وبدأ فى الحديث مع من يجلس بجواره. وإذا ما استعرضنا فى أذهاننا تلك الشخصيات السينمائية التى رسخت فيها بعد أن لفتت أنظارنا بعمق، فإننا نلاحظ أن من أقوى المؤثرات الباقية كانت الأثواب والأزياء التى ظهروا بها فى الفيلم، فمن الصعب نسيان التجربة البصرية المؤثرة.

ومن الطبيعى ألا تكفى الملابس وحدها فى تعريف الشخصية التى يؤديها الممثل، مهما كانت هذه الشخصية بسيطة، لكن تفاعل الملابس مع إمكانات الكاميرا، ولقطاتها الكبيرة، ودقة الماكياج .... إلخ يمكن أن يعمق من وظيفتها التعبيرية. ولذلك يتحتم على رسام النماذج أن يبدأ بدراسة كل ما فى السيناريو، بل ودراسة ما حوله إذا أمكن، حتى يتصور فى مخيلته الصور والأشكال والخطوط والملامح التى ستكون عليها مختلف اللقطات. ويجب عليه أن يفكر

مسبقاً فيما سيسفر عنه الماكياج وآثار الإضاءة ومميزات الشخصية وخصائصها الجسدية والنفسية، حتى يرسم لنفسه خريطة مبدئية تحدد مساراته فى الطرق الصحيحة قبل أن يبدأ عمله، ويعايش بناء الفيلم فى مختلف مراحله وأطواره. وفى هذا يقول المخرج الإيطالى الكبير مايكل أنجلو أنطونيونى: «يجب أن يسير عمل مصمم الملابس جنباً إلى جنب مع عمل المخرج. وهو عمل يجب أن يعتبر من الأعمال النفسية لأنه يساعد على خلق الجو الذى هو السر الأول فى نجاح الفيلم».

ولعل رأى رائد تصميم الملابس فى السينما الإيطالية جينو سنسانى يكون بمثابة الضوء التحليلى والموضوعى لجوهر هذه الوظيفة الفنية المعقدة والمتشعبة. يقول:

«بمجرد قراءتى للسيناريو أبادر فى الحال بالاطلاع على المراجع الخاصة بالعصر الذى وقعت فيه أحداثها. وربما يبدو هذا عجيباً. بل يمكننى القول بأننى كنت لا أكتفى بهذه المراجع، بل كنت أقرأ القصص التى تدور أحداثها فى هذا العصر، لأننى كنت أجد فيها - أكثر من غيرها - روح ذلك العصر، وكنت أستمد إلهامى منها. ومن الطبيعى أن اللوحات التشكيلية تخدم هذا الغرض أيضاً، ولكن من الواجب أن نحتاط ونتروى فى هذا الصدد، لأن استمداد الإلهام من مثل هذه اللوحات فيه بعض من الخطورة لأنها ثابتة فى حين أن السينما صور متحركة. ولابد أن ندرك أن عملنا ليس من أعمال علماء الآثار لأن الخيال والتصور يجب أن يدخلا فى أدائنا له. ويخطئ من ينقل ملابس العهود الماضية على أساس صورها الفوتوغرافية. وفى رأيى أن الأمر الجوهرى يحتم علينا ألا ندع الجمهور يحس بالملابس حتى لا تصرف تركيزه بعيداً عن الشخصية ذاتها، بل يجب أن تكون الملابس غلافاً لشخصية معينة فى موقف معين».

ولا يقصد سنسانى أن الملابس هى مجرد غلاف خارجى للشخصيات يمكن استبداله وتغييره بلا ضوابط، بل يقصد أن الزى الذى ترتديه الشخصية فى وقت ومكان معينين، مرتبط ارتباطاً عضوياً بها لأنه يعبر عن داخلها كما يعبر عن خارجها فى الوقت نفسه، تماماً مثل لغة الجسد التى تعبر عن الحركة

الخارجية المرتبطة عضوياً بما يدور داخل الشخصية. وهذه اللغة ليست مرتبطة بلغة الأزياء فى مجال الفن فحسب، بل فى مجال الحياة العملية واليومية أيضا. ذلك أن لغة الجسد عند الناس العاديين تستخدم الأزياء أيضا فى التعبير عن شخصياتهم وميولهم ورغباتهم العلنية والدفينة على السواء. وقد أدرك كبار مصممى الأزياء العالميين هذه الحقائق النفسية فصالوا وجالوا لدرجة أنهم ابتكروا فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين ما عرف باسم Body Talk أى «حديث الجسد» أو «لغة الجسد» كناية عن الملابس التى تلتصق بالجسد فتفسره وتكشف عن مكامن الجمال والإثارة حتى يقول ما قد يعجز صاحبه عن الإفصاح به. ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى من هذه الدراسة عن لغة الجسد فى عالم الأزياء.

★ ★ ★

الفصل السادس

لغة الجسد فى عالم الأزياء

كان المصريون القدماء من أوائل الشعوب التى أدركت العلاقة بين جمال الزى وجمال المرأة. ففى عهد الدولة القديمة ارتدت المرأة ثوباً أبيض يغطى الصدر حيث يمسك بشريطين فوق الكتفين، وينسدل إلى ما تحت الركبة. وقد استمر هذا الزى فى الدولتين الوسطى والحديثة ولكن بعد أن تعددت الأزياء، مثل ارتداء النساء لنقب الرجال، وهى عبارة عن قطع مستطيلة من القماش، تثبت حول الأرداف وتغطى الوسط حتى الركبتين، وأحياناً تتدلى منها أشرطة عند الوسط. وكان الزى النسائى عادة يصل إلى أعلى الركبة فقط، مما كان يناسب النساء اللاتى امتزن بالرشاقة والخفة. وكانت الموضة فى الدولتين القديمة والوسطى شبه ثابتة وعامة، لكنها فى الدولة الحديثة تنوعت، وبدأ الذوق الشخصى يلعب فيها دوراً متنامياً. فقد ارتدت النساء - مثلاً - عباءات ضيقة، مفتوحة من أمام، ينطوى أحد طرفيها تحت الطرف الآخر، وقد صمم الجزء السفلى منها - الذى يصل إلى منتصف الساق - على نمط نقب الرجال. كما كانت المرأة ترتدى عباءة تنسدل على الكتف الأيسر تاركة الجانب الأيمن من الصدر عارياً .

ويبدو من دراسة أزياء قدماء المصريين. كما صوروها على جدران المعابد والمقابر - أن تصميمها كان مقصوداً، إذ أن المسألة لم تكن محض الصدفة أو الميل الشخصى، بل كانت هناك « موضات » بالمفهوم الحديث للكلمة. فقد كان الزى المعتاد لنساء الدولة الحديثة عبارة عن رداء طويل عريض ذى أكمام قد تتسع أو تضيق، وأحياناً كن يضعن أحزمة عند الخصر لإضافة خطوط جمالية تزيد من جمال الرداء وتحدد شخصيته، وأحياناً أخرى كانت أرديتهن بدون أكمام، وتنساب ضيقة من أعلى الجسد حتى الأرداف، ثم تنسدل بعد ذلك حتى الأقدام، وكان

البعض منهن يفضل تزيين الرداء بثلاث هدابات أو ارتداء قميص واسع الأكمام تظهر حاشيته السفلى تحت نقبة الرجال القصيرة التى ترتديها المرأة، أو لبس غلالات شفافة تصل من العنق إلى رسغ القدمين ... الخ .

وقد تجلت ريادة المصريين القدماء فى الربط بين جماليات الزى وجماليات الماكياج كى يبدو الجسد وحدة جميلة متناغمة. فمثلا كان النظام المتبع لتصفيف الشعر عند نساء الدولة القديمة والوسطى هو قص أطراف الشعر ليكتسب طولاً موحداً، ثم تمشيطه إلى أسفل، ثم جمعه فى ضفيرتين رفيعتين تتدليان من الكتف إلى الصدر ، وثالثة عريضة تغطى أعلى الظهر، أما من لم تهبها الطبيعة شعراً غزيراً فقد عوضت النقص بشعر مستعار تنظمه على نفس النمط. وقد احترفت فتيات ماهرات مهمة تصفيف الشعر بأشكاله وطرزه المختلفة والمتعددة، وكن فى بعض الأحايين يتفنن فى تجميل الشعر المنساب بتعصيبه بأشرطة كأنها أطر جميلة له. كما اعتادت النساء فى عهد الدولة القديمة قص شعرهن أو إطالته، ثم اخفاءه تحت غطاء محكم للرأس، وهو الأسلوب الذى استمر حتى الدولة الحديثة. وكانت هناك موضة تمشيط الشعر إلى الخلف، ثم جمعه فى ضفائر طويلة تنتهى بكرات كبيرة الحجم نوعاً. ويبدو فى بعض صور المعابد والمقابر أن هذا الأسلوب لم يكن طريقة لتصفيف الشعر. بل ربما كان عبارة عن غطاء محكم الرأس ينتهى بطرف طويل رفيع، ومما يرجح هذا الرأى أن بعض الصبية قد زينوا رؤوسهم بنفس الطريقة. لكن الشعر الممشط إلى الخلف، والمجموع فى ضفائر مزودة فى نهايتها بشرابات، كان الأسلوب الذى ساد الدولتين : الوسطى والحديثة. وأحياناً كان يتم تصفيف الشعر تصفيفاً مميزاً، بحيث يجمع على شكل معين يشبه تاج الوجه القبلى. أما تصفيف الشعر فى الدولة الحديثة فكان مثل الزى، سريع التأثر بتغير الموضة، فقد عرف المصريون القدماء أن تغيير المظهر الجسدى للإنسان، يمنح الحياة مذاقاً متجدداً، ويطرد كل بوادر الرتابة والملل. ومن هنا كان الشعر يبدو منسدلاً طليقاً، أو قصيراً مقصوصاً يماثل تصفيفة الشعر الحديثة المعروفة باسم « ألاجارسون »، أو مستعاراً كثيفاً أو تحت قلانس مخروطية الشكل ... إلخ .

ولما كانت المرأة المصرية القديمة مغرمة بالتزيين بالحلى، فقد كان من

الطبيعى أن تتجمل بها بصفة شبه دائمة. وكانت أهم الحلى الشائعة : العقود الرفيعة أو العريضة الزاهيّة الألوان. كذلك تحلت النساء بأساور فى أذرعهن، وحول أقدامهن. وفى الدولة القديمة كانت النساء يضعن أحياناً أشرطة حول صدورهن، أو حول رقابهن. وكانت الشرائط وقلائد الزهور تزين رؤوسهن. أما فى عهد الدولة الحديثة فقد استعملت النساء الأقراط، ووضعت الأمشاط فى شعرهن، بالإضافة إلى الزهور وفى مقدمتها اللوتس أحب الزهور إليهن. أى أن كل ما تزينت به النساء عبر العصور وفى مختلف الحضارات فيما بعد وحتى الآن، كان سيراً على النهج الذى ابتكرته المرأة المصرية القديمة، وذلك باستثناء وسيلة من وسائل الزينة التى قد تبدو غريبة على الذوق الحديث للناس، وتتمثل فى مخروط صغير مصنوع من مادة شبه دهنية مشبعة بالعطور، يثبت أعلى الرأس، حتى إذا ما ذاب الشحم انساب على الشعر والملابس فيزكى رائحتها ويشيع فى المكان جواً من البهجة والنشوة .

أما زى الرجال فى مصر القديمة فلم تطرأ عليه تغييرات أساسية من الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة. فقد كان فى معظمه عبارة عن نقبة بسيطة، وأحياناً كانت نقبة مقوسة الحافة من أمام. وقد استعمل الرجال أحزمة وأشرطة متدلية تنتهى بأهداب من أمام. وكان الرجال يرتدون أزياء النساء عندما يقدمون مشاهد من التمثيل الصامت الفكاهى، وهو ما شاع بعد ذلك فى المسرحيات الهزلية التى تخفى فيها الرجال فى زى النساء بهدف إحداث مفارقات ضاحكة وزاخرة بالسخرية. وكان الرجال يستخدمون قطعاً طويلة من القماش تلف حول الأرداف، وتسدل إلى الأمام أسفل الحزام، ثم تسحب إلى الخلف بين الساقين لتثبت تحت الحزام عند الظهر. وكانوا يقصون شعرهم، لكنهم فى بعض الأحايين كانوا يضعون أغطية محكمة فوق رؤوسهم. فقد كانت هناك أغطية للرأس تنتهى بأطراف طويلة تثقلها كرات، وهى تماثل فى منظرها طريقة الفتيات المعروفة فى تصفيف شعرهن، وأحياناً كان يحلو للصبية أن تتدلى خصلة من الشعر على الصدغ الأيمن .

وتتابعت الحضارات التى أدركت بفضل ريادة الحضارة المصرية القديمة أن لغة الإنسان ليست مجرد الكلمات التى يستخدمها فى حواره أو نقاشه أو جدله مع الآخرين، لأن لغة اللسان هى مجرد لغة من بين عدد من اللغات الممكنة التى تأتى فى مقدمتها لغة الجسد ولغة الأزياء، وأن اللغة الإنسانية بمفهومها الواسع والشامل تدل على أى فعل موجه وتعبيرى من أفعال الجسد، أيا كان هذا الجزء من الجسد. ويقال إن سيطرة لغة اللسان على ما عداها من أساليب التعبير كانت نتيجة لسبب فسيولوجى مؤداه أننا عندما نستخدم أجهزتنا الصوتية، نستطيع أداء أفعال تعبيرية تتصف بدقتها وتنوعها، ومن ثم فهى أقدر من أى مركب من الأجزاء الأخرى للجسد على التحول إلى اللغة .

ولكن من الواضح أنه لا يوجد اختلاف جوهرى بين أى فعل من أفعال الجسد والأفعال الأخرى من ناحية قدرتها على التعبير. لكن هذا الاختلاف الذى عرفته معظم الحضارات كان نتيجة لأن الكلمة المنطوقة كوسيلة للتعبير قد تبلورت وتخصصت فى أدوات التعبير حتى تحولت إلى علم قائم بذاته فى حين لم تصل وسائل التعبير الأخرى مثل الإيماءة والنظرة والضحكة وحركات اليدين والأصابع والجسد بصفة عامة، والمظهر الذى يبدو به، خاصة الأزياء وأنواعها المختلفة، وغير ذلك من أدوات التعبير، لم تصل بعد إلى المنهج العلمى الدقيق الذى بلغته الكلمة المنطوقة. وربما كان هذا نتيجة لأن إيحاءات ودلالات ومعانى لغة الجسد تشير وتلمح أكثر من أن تحدد وتصرح، وبالتالى من الصعب حصرها وتقنينها كما حدث للغة اللسان. ولذلك لم يعتبرها الكثيرون لغة على الإطلاق برغم أنها تشارك الكلمة المنطوقة فى إكمال التعبير وبلورته. وأحياناً تقف الكلمة المنطوقة عاجزة عن التعبير، وتترك هذه المهمة لملامح الوجه وحركات الجسد المختلفة التى تقوم بها على خير وجه لأنها تتميز بعفوية أكثر فى إيراد الإيحاءات المتعددة .

ولقد ارتبطت الحضارات المختلفة بلغات متعددة لتحقيق غاياتها، ولم تكن هذه اللغات مجرد أشكال مختلفة من الكلام، يمكن التمييز بينها، كما نميز اللغة الإنجليزية عن اللغة العربية مثلاً إنما كان هذا الاختلاف أعمق من ذلك بكثير، والإيماءة مثلاً يمكن أن تعبر عن فكرة فلسفية عميقة كما يعتقد بوذا. كذلك فإن

أى جدال بين قرويين إيطاليين لا يعتمد على الكلمات بقدر اعتماده على إيماءات اليد ولغتها التى تتصف ببراعة فائقة. ولقد عاقت عادة ارتداء ملابس ثقيلة القدرة التعبيرية فى كل أجزاء الجسد ما عدا الوجه. وهذا ينطبق على معظم سكان المناطق الباردة والثلجية وبالطبع فإنه عندما يزداد ثقل الثياب، فإن الجسد يفقد القدرة على الحركة التلقائية والانسيابية، ويترك القدرات التعبيرية لملامح الوجه ولغة اللسان، إلا إذا كانت الملابس معبرة عن الشخصية التى ترتديها، وتستطيع أن تشارك الكلمة المنطوقة فى تعميق المعانى وتوسيع رقعة الدلالات والإيحاءات .

ومن الواضح أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الشخصية القومية لأى شعب والملابس والأزياء التى يرتديها أفراده. فالأزياء تعبر عن الصفات العامة والملامح الأساسية للشعب كما أنها تعبر عن الصفات والسلوكيات الخاصة بالفرد. وعندما زار المفكر الإنجليزى روبرت بروك أمريكا فى مطلع القرن العشرين، كتب إلى أصدقائه فى انجلترا يقول :

« إن الأمريكيين يعيشون على صورة أفضل منا، إذ أن مشيتهم تتسم بأنها أكثر انطلاقاً، ففيها تخايل جذاب يكاد يبدو كأنه رشاقة. فهل يرجع هذا إلى الجو الديمقراطى الذى يحيون فيه، أم إلى عدم ارتدائهم للحمالات ؟! إنه أمر يتعذر الوصول إلى رأى حاسم فيه » .

وقد كتب المغامر الإنجليزى م. ك. مولفانى عن مغامراته فى الهند فى أواخر القرن التاسع عشر، فقال إنه عندما تخلى عن سرواله الإنجليزى وارتدى المئزر الهندى بدأ يشعر كأنه قد تحول إلى مواطن هندى، بل إنه لاحظ شيئاً أعمق من هذا، وهو أن أسلوبه فى التعبير عن نفسه قد تخلى عن العجرفة الاستعمارية والعنجهية الأوروبية ومال إلى الوداعة الهندية والرقة الشرقية، وكأن جسده تقمصته شخصية أخرى وأصبح يتكلم لغة جديدة مختلفة ؛ أى أن الوعى بمشاركة الآخرين فى الزى هو فى حقيقته وعى بوجود صلة عاطفية تحتم انتهاج أسلوب معين فى التعبير والحديث والحركة يتمشى مع التقاليد والعادات والسلوكيات المرتبطة بهذا النوع من الزى .

لكن الاهتمام المبالغ فيه بالزى الموحد يتحول إلى عداء عاطفى تجاه الأفراد الذين لا ينتمون إلى الجماعة التى ترتديه. وهناك أمثلة كثيرة فى تاريخ الأحزاب والطبقات والتجمعات السياسية من أمثال القمصان السود والزرق ... إلخ ويقول الفيلسوف الإنجليزى المعاصر روبين جورج كولنجوود إنه فى الحياة السياسية حيث يتم الفصل بين الاتجاهات السياسية والعداوات العاطفية بين الأفراد المؤيدين لهذه الاتجاهات، يتحتم عدم الاعتماد على الزى الموحد بين أعضاء الحزب الواحد، لأنه سيكون سبباً مباشراً وسريعاً فى جعل العداوة العاطفية طاقة مثيرة للمشاحنات عند الاختلافات السياسية مع الآخرين الذين يختلفون فى توجهاتهم السياسية، أى أن الخلاف فى الرأى - فى هذه الحالة - لابد أن يفسد للود كل القضايا المطروحة على الساحة السياسية .

والعالم كله يدرك ماذا يعنى الزى الموحد فى الصين الشعبية. فكل من يرتدى هذا الزى يقول لمواطنيه بأسلوب غير مباشر إنه ينتمى إلى هذه الأمة، ويؤيد خطها السياسى، وعلى استعداد للتضحية بنفسه من أجلها فى أية لحظة، وذلك بصرف النظر عن مدى أو حقيقة ولائه للمذهب السياسى السائد. إن الزى هو خير ما يعبر عنه دون أن يفتح فمه بكلمة واحدة. وقد برزت هذه الظاهرة فى أيام الثورة الثقافية التى قادها ماوتسى تونج عام ١٩٦٦، وانضوى تحت لوائها شباب الحرس الأحمر، الذين طاردوا كل من يشتبه فى ميولهم وتطلعاتهم البورجوازية، ومنها محاولة الخروج على الزى الشعبى الموحد الذى يرمز إلى وحدة الأمة العقائدية والنضالية .

ولما كانت الأزياء توحى ولا تحدد، تلمح ولا تصرح، تتكلم باللون والخط وليس بالكلمة والعبارة، فإنها فى الوقت نفسه تقول بصراحة ووضوح ما يعجز اللسان أو ما تخجل الأنثى عن النطق به لاعتبارات اجتماعية أو دينية أو أخلاقية، ويبدو أن المرأة قد أدركت حقيقة هذه المفارقة العجيبة التى تنطوى عليها لغة الأزياء فاستغلتها للتعبير عن شخصيتها وكيانها بشتى الأساليب التى وقف أمامها الرجل عاجزاً فى أحايين كثيرة. فقد تفننت المرأة عبر عصور التاريخ فى استخدام كل إمكانات الأزياء فى إثبات وجودها فى وجه محاولات الرجل لحرمانها من

التعبير عن نفسها بالكلام لأنه كان يعتبر ذلك حقه الذى يجب على المرأة الا تشاركه فيه. وربما كان هذا هو السبب فى التنوع الذى يميز أزياء المرأة عامة فى حين تميل ملابس الرجال إلى المحافظة على خطوطها العريضة لأزمان طويلة، بالإضافة إلى أن الحافز وراء استخدام المرأة لملابسها يكمن فى التعبير عن أنوثتها وجمالها وجاذبيتها لأن حياتها على الأرض قد أجبرتها على تغطية جسدها على مر عصور التاريخ منذ طرد حواء من الجنة، هذا باستثناء فترات تاريخية قصيرة وقليلة بل نادرة. وقد هداها ذكاؤها الفطرى إلى استغلال هذا الغطاء فى جذب الرجل وتشويقه أو صده إذا لزم الأمر .

وتشبه لغة الأزياء لغة الجسد فى أنها تستطيع أن توحى بأشياء كثيرة واضحة، وغامضة، ومتناقضة فى الوقت نفسه، أى أنها لغة أكثر خصوبة وثراءً فى المعانى والإيحاءات والدلالات من لغة الكلام العادى. فالمرأة تستطيع أن تقدم نفسها إلى المجتمع دون أن تنطق كلمة واحدة، من خلال الأنواع والطرز التى لا يمكن حصرها فى عالم الأزياء، سواء أكانت متبرجة أم محافظة. إن زى الراهبة مثلاً بكل وقاره واحتشامه لابد أن يوحى بالمهابة والاحترام، فهو الذى يقدمها إلى الآخرين كما لو كان شخصاً يتكلم بالنيابة عنها، كما أن زى البطلة الرياضية يوحى بالحيوية والانطلاق والرغبة فى إحراز البطولات ... إلخ. وهناك فئات ليس لها زى موحد بمعنى الكلمة، لكن فى ملابسها من الخطوط والملامح ما يدل عليها، مثل فتيات الليل اللاتى يتبرجن سواء فى الملابس أو الماكياج حتى يعرفهن – على الفور – الباحثون عن المتعة المحرمة، دون السؤال عن هويتهن.

ولا شك فإن مصممى الأزياء يلعبون دوراً أساسياً فى تحديد مفاهيم لغة الأزياء طبقاً لروح العصر، لأن النساء عامة يطعن أوامرهم لاعتقادهن أنهم يفهمون مفردات لغة الأنوثة وفصاحتها وبلاغتها أكثر من أى إنسان آخر، فإذا صدر الأمر بتقصير الفساتين فإنه ينفذ فى الحال، وفى قطاعات كثيرة، لأن المرأة بطبيعتها الأنثوية تحب أن تجذب الرجل دائماً بهذه اللغة الغامضة المثيرة المبهمة التى تحمل فى طياتها من المعانى ما لا يمكن حصره. وعندما تستنفد هذه المعانى وتفقد دلالتها بسبب التكرار والعادة، فإن الأمر يصدر فى الحال بتطويل الفساتين.

وهكذا تتنوع دلالات اللغة التى تتكلمها أزياء المرأة حتى تجبر الرجل على قراءة مفرداتها ومن ثم رغباتها باستمرار من خلال ما تلبسه. وبذلك لا يفقد اهتمامه بها أبداً بل يحاول دائماً أن يستكشف ما تريد أن تقوله من خلال نوعية القماش ولونه والأسلوب الذى فصل به. وتحاول المرأة دائماً أن تخفى رغباتها خلف ستار شفاف يدعى « الموضة » التى يعرف ملوكها كيف يبرزون مفاتنها حتى لو لم تكشف الملابس عن أجزاء كبيرة من الجسد. فالمرأة التى ترتدى الحديث من الأزياء، تبدو وكأنها تتحدث لغة العصر، كما تبدو قادرة اقتصادياً واجتماعياً وطبقياً على مجاراة الموضة، لأن العجز عن مواكبتها لا يعنى سوى التخلف الاجتماعى والتمسك بذوق هجره أهل الحظوة الاجتماعية والقدرة الاقتصادية .

أما المتسولون فيستعملون لغة الأزياء بحنكة تفوق الوصف، إذ يلبس معظمهم الملابس الرثة البالية المهلهلة لإثارة عطف المحسنين عليهم، وبعض المتسولين يكتفى بالقدرة التعبيرية للملابس فيسيرون فى صمت مطبق مادين أيديهم للمارة الذين يفهمون هذه اللغة بلا أى لبس أو غموض. وهناك نوع آخر من المتسولين يحاول أن يكمل ما تقوله ملابسه البالية أو جسده المعروق أو الذى افتعل فيه إحدى العاهات، وذلك بكلمات غاية فى المسكنة والمذلة بل التهديد فى الوقت نفسه، إذ أن العبارة التقليدية : « حسنة قليلة تمنع بلاوى كثيرة » لا تعنى سوى أن المبلغ التافه الذى سيدفعه المحسن سوف يجنبه هذا المصير الذى قد يضطره فى يوم من الأيام أن يسير فى الشارع بنفس الخرق البالية .

وهناك نوع ثالث من المتسولين يستخدم لغة الأزياء بأسلوب مختلف، إذ يحاول أن يستدر عطف الناس واحترامهم فى الوقت نفسه عن طريق ارتداء الملابس النظيفة المكوية، وكبرياء الخطوات التى تدعى الانكسار، وانتهاج أسلوب لين فى الحديث إلى الناس كى يعلموا أن المتسول الذى يقف أمامهم ليس متسولاً بالمرة، لكنه ابن أكابر غدر به الزمان وأخذه على غرة بدليل مشيته التى تمزج الشموخ بالانكسار، ونبرات كلماته الناضحة بالكبرياء والأنفة، ومظهره الأنيق الذى لا يريد التخلى عنه برغم المأساة التى يعيشها والتى أجبرته على أن يمد يده

إلى الناس من أجل مبلغ حقير، وغير ذلك من السلوكيات التى ترفع شعار «ارحموا عزيز قوم ذل». ومن المضحك أن كثيراً من المحسنين الذين يقلون عنه فى الأناقة والهندام، يجدون لذة كبرى فى الإحسان إلى مثل هذا المتسول الذى تحول فى نظرهم إلى بطل مأسوى. ويبدو أنه فى الحسنة التى يدفعها الناس لمثل هذا المتسول نوع من التقرب إلى القوى الغيبية والقدرية والتمسح بها لعلها تبعد عنهم شر هذا المصير.

وإذا نظرنا إلى المجتمع ككل، سنجد أن كل طبقة تحاول أن تعبر عن نفسها وتماسكها بالمحافظة على الملامح العامة للزى الذى اشتهرت به عبر أجيال عديدة. وهذا يفسر بعض الظواهر الموجودة فى المجتمع المصرى المعاصر على سبيل المثال: وجود الحلة الأوروبية بجوار الجلباب البلدى، والفستان العصرى بجوار الحجاب والملاية اللف. فلسان حال لابس الحلة يقول إنه متحضر ومساير لروح العصر وحضارته وثقافته، فى حين يقول لسان حال ابن البلد الذى يرتدى الجلباب البلدى إن هذا الجلباب رمز الجدعنة والرجولة والشهامة والجرأة والشجاعة والإقدام والشموخ، وإنه بتمسكه به يحافظ على تقاليد بلده وشخصيته القومية المستقلة، وفى الوقت نفسه يقاوم الوقوع فى براثن الحضارة الأوروبية المتمثلة فى الحلة التى يرتديها المتفرنجون الذين يقلدون الأجانب كالببغاوات أو القرود. ولا تقتصر الفوارق على أنماط الأزياء وإنما تمتد لتشمل حركات الجسد ونبرات الكلام ... إلخ.

وفى بعض عصور التاريخ تعبر الثورة السياسية والاجتماعية عن نفسها بالأزياء، كما حدث فى ثورة المتطهرين التى قادها أوليفر كرومويل ضد ملك إنجلترا تشارلز الأول، والتى انتهت بإعدام الملك عام ١٦٤٩. وكان تعبير المتطهرين عن ثروتهم يتمثل فى الملابس البسيطة الرخيصة المتقشفة التى تمثل الطبقة الفقيرة الكادحة التى حاولت أن تحصل على حقوقها الأولية من الملك المستبد الذى كان يؤمن بالحق الإلهى للملوك، ومعه طبعاً الطبقة الأرستقراطية السائرة فى ركابه والمغرمة بالثياب الغالية المبالغة فى الزينة والزخرفة والمرصعة بالأحجار الكريمة. وعندما قام المتطهرون بثورتهم رفضوا كل مظاهر الأبهة والفخامة،

وخاصة فى الأزياء والمظهر لدرجة أنهم قصوا شعرهم حتى يؤكدوا للناس أن الشعر الطويل رمز للطبقة المتعالية المستغلة. وما حدث فى إنجلترا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين هو نقيض ما حدث فى إنجلترا فى القرن السابع عشر. فالرفض الاجتماعى الذى أعلنه الشباب الإنجليزى ضد تقاليد العصر الفيكتورى التى لا تزال مترسبة فى الأجيال القديمة، تمثل فى الشعر الطويل والملابس التى لا تمت للهندام والأناقة بصلة، كنوع من الثورة على كل التقاليد والأنساق الاجتماعية السابقة .

وهكذا يمكن قراءة تاريخ الأزياء عبر العصور منذ أن عرف الإنسان كيف يغطى جسده. فالملابس لها تاريخها الخاص سواء فى مجالات الفن والصناعة أو مجالات التعبير عن رغبات الإنسان وميوله التى تتمثل فى خطوط الموضة وحركاته الجسدية. وتاريخ الأزياء يسير جنباً إلى جنب فى تفاعل حميم مع تاريخ فن العمارة، والفن التشكيلى والحياة الدينية والممارسات السياسية والتيارات الاجتماعية، فنحن لا نستطيع أن نفهم أسلوب ملابس قدماء المصريين وأشكالها، ونقدر ما فيها من أناقة تبرز جمال الجسد ورقته، ونقوم بتحليلها وتقويمها دون أن نعرف أحوال البلاد الجوية، وما كان فيها من حضارة رائدة أصيلة، وأن نلم بعادات المصريين الذين كانوا يحرمون أية ملابس تصنع من مادة حيوانية فكانوا يحرمون لبس الملابس الصوفية، ويرتدون ملابس مصنوعة من البردى أو الكتان. وكانوا يبدون فى هذه الملابس وكأنهم قد لفوا حول أجسادهم سحاب بيضاء. فعلى المستوى الجمالى كان جمال الزى مستمداً من جمال الجسد والعكس صحيح. وعلى المستوى العملى كانت كل حركة من مرتدى هذه الملابس تثير حوله تياراً من الهواء له أثره فى ترطيب جسده فى ذلك الجو الحار .

إن الملابس تعطينا فكرة جلية حقيقية عن حياة الشعوب وحضاراتها وثقافاتها. فمثلاً كان من شأن حمل إحدى الملكات التى أرادت إخفاء ضخامة بطنها أن اتخذت لنفسها ثوباً يؤدى هذا الغرض. وسرعان ما ذاعت موضة ارتداء مثل هذا الثوب، ولبسته جميع النساء فى ذلك العهد، الحامل منهن وغير الحامل. كما أن الجرح الذى أصيب به أحد الملوك فى رأسه، واضطر بسببه إلى قص شعره

كله، أوجد موضة قص الشعر عند جميع الرجال، الجريح منهم وغير الجريح. وفى القرن الخامس عشر فى ألمانيا كان الجنود العائدون من الحرب يرتدون أزيائهم العسكرية التى كانت تبدو فيها الفتحات الناتجة عن طعنات السيوف وضرباتها، وسرعان ما أصبحت موضة الفتحات فى الملابس المدنية. بل إن الأمر لم يقتصر على الملابس بل امتد ليشمل الأجساد والوجوه أيضاً. فقد تفنن طلبة جامعتى بون وهايدلبرج فى إحداث ندوب فى وجوههم من خلال تشريطها بأمواس الحلاقة أو أى نوع من الأسلحة الحادة. وكانوا فى منتهى الفخر بهذه الندوب التى أظهرتهم بمظهر الجنود العائدين من حومة الوغى دفاعاً عن حياض الوطن .

والأمثلة على ذلك لا نهاية لها ولا حصر. وهذا يدل على أنه لا يوجد لثياب الإنسان شكل واحد ولا جانب واحد، كما لا يوجد أحد الأزرار أو الأربطة إلا وله أصل جاء منه أو وظيفة يؤديها. وإذا بدا لنا أن شيئاً من ذلك ليس له أصل أو وظيفة فلابد أن يكون عهده قد انتهى وأصبح فى ذمة التاريخ أو لم يعد لوظيفته أى لزوم. ومن الواضح أن التاريخ الحضارى الطويل والعريق الذى قطعته الملابس منذ أن كان الإنسان يرتدى جلود الحيوان وحتى عصرنا هذا، الذى شهد ازدهار إمبراطوريات الأزياء فى باريس وروما ونيويورك والعواصم الأخرى التى تسعى للحاق بها وخوض حلبة المنافسة، هذا التاريخ كان مواكباً بل ومتفاعلاً للحضارة الإنسانية نفسها، فإذا كان الإنسان هو محور هذه الحضارة ووسيلتها وغايتها فى الوقت نفسه، فقد كانت الأزياء تعبيراً خصباً وثرياً ليس عن حركاته الجسدية فحسب، بل عن انفعالاته التى تشكل عالمه الداخلى الخاص به. ولذلك فإن لغة الجسد، ولغة النفس، ولغة الأزياء، تكاد تكون لهجات للغة واحدة هى لغة الوجود الإنسانى ذاته .



الفصل السابع

لغة الجسد فى الفن التشكيلى

كان المصريون القدماء أول من قنن لغة الجسد فى الفن التشكيلى خاصة فيما يتصل بالحركة الوهمية أو المتوهمة للجسد. فالمعروف أن حركة الجسد فى عروض الرقص والمسرح والسينما حركة مادية حقيقية يراها المتفرج ببصره، أما فى الفن التشكيلى فحركة وهمية يتخيلها ببصيرته لأن اللوحة التشكيلية ساكنة بطبيعتها. وقد عقدت الريادة التشكيلية للفنان المصرى القديم برغم أنه كان ملزماً باتباع مبادئ معينة فى رسمه قد لا تتفق مع الاتجاهات التى سادت بعد ذلك خاصة فى عصر النهضة الأوروبية، لكن الاتجاهات التى ترسخت منذ مطالع القرن العشرين، أدركت علو كعب المصريين فى الرسم والتصوير، إذ تميزت أعمالهم التشكيلية بطابع فريد مثل عدم تقيد المصرى القديم بقواعد المنظور، التى تحتم عليه أن يجعل الأشياء البعيدة تبدو أقل حجماً وفى مستوى أعلى من الأشياء القريبة، وأن الأشياء التى تقع على خط النظر يخفى بعضها بعضاً. فلم يرسم الفنان الشىء كما يراه، بل كما تأمره القواعد الملتزم بها. وعلى ذلك، إذا ما رغب الناظر فى فهم الصور المصرية القديمة، وجب عليه الإلمام بالقواعد المرعية وقتئذ، وبذلك يمكنه فهم الوضع أو الحركة التى كان الفنان يهدف إلى تصويرها أو رسمها. أى أنه من الضرورى معرفة الأساليب الرئيسية التى اتبعها المصريون القدماء عند تصوير الجسد البشرى .

وقد نهض الرسم أو التصوير المصرى القديم على عنصرين أساسيين يتحدان فى الهدف والغرض : التصوير على الجدران وتلوينها، وكان يسود غالباً فى المقابر التى كانت تغلق بعد دفن الميت، فلا تعرض للشمس أو العوامل الجوية التى تفسدها. والنقش البارز أو الغائر الذى كان يستخدم فى المعابد والآثار

المكشوفة المعرضة لتأثير الشمس وعوامل التعرية. وقد تفوق الفنان المصرى القديم فى تصوير كل تفاصيل الحياة اليومية فى كل مجالاتها العسكرية والمدنية والزراعية والصناعية والهندسية والفنية، الرسمية منها والشعبية، بحيث ترك لنا سجلاً فنياً وتشكيلياً وحضارياً وثقافياً وتراثياً من الطراز الأول. ولم تقيده القواعد والمبادئ التى التزم بها فى إبداعه التشكيلى، بل وظفها فى تجسيد أو تجريد كل ما أراد التعبير عنه، إذ يمكننا القول بأنه كان رائداً فى المدرسة التجريدية التى لم يعرفها الفن التشكيلى إلا فى القرن العشرين .

وعندما كان الفنان المصرى القديم يقوم برسم أو تصوير إله أو ملك أو أية شخصية من طراز رفيع فى وضع ساكن، كان عليه أن يلتزم تماماً بالقواعد التالية: أن يرسم السيقان حتى الخصر فى وضع جانبى مع مد الساق البعيدة عن عين المشاهد إلى الأمام، على أن يكون القدمان مواجهين للمشاهد فى وضع يظهر أصبعى القدمين الكبيرين فقط ويخفى بقية الأصابع، وأحياناً كانت أصابع القدم الصغرى ترسم مع الأصبع الكبير متجهة نحو الناظر. أما البطن فكان يرسم بشكل يبين ثلاثة أرباعه، والجزء العلوى من الجسد بحيث يظهر تخطيط الخصر من خلف وتخطيط الصدر من أمام، وكذلك ترسم الأكتاف من أمام، والأذرع بكامل طولها مع اتجاه سطوحها الخارجية نحو الناظر، والرقبة والرأس فى وضع جانبى، بينما الأعين من أمام .

وإذا قام الفنان برسم إحدى الشخصيات السابقة فى حركة، فقد كان يبدو وكأنه ينقل عن نموذج خشبى قائم أمامه. فهو يرفع الجزء الخلفى من القدم بحيث تنثنى الأصابع، وهو يثنى القدم عند الكعب، والساق عند الركبة أو عند مقدمة الفخذ، والجذع عند الوسط، واليد عند الرسغ. ومع استثناء إمالته للرأس إلى الأمام أو الخلف، فقد كان تخطيط بقية أجزاء الجسد على النمط نفسه الذى اتبعه عند رسمه لشخص فى وضع ساكن. وكان الفنان عند شروعه فى رسم الإنسان فى وضع متحرك صعب يخطط له بشكل يحاكى الطبيعة، ثم يعمد عند وضعه فى الشكل النهائى إلى استبدال الأجزاء التى رسمها كما تبدو فى الطبيعة بأخرى تخضع للقواعد المتبعة. وقد عثر علماء الآثار على عدد لا بأس به من هذه

الإسكتشات التى لم تتم فى بعضها عملية الاستبدال. ومن الواضح أن الفنان قد كف فى تلك الأمثلة عن مهمة رسم الحركات الصعبة نتيجة لعجزه عن استبدال الإسكتشات المرسومة بطريقة المنظور، برسوم أو صور تطابق القواعد المرعية .

أما عند رسم أفراد الطبقات الدنيا من المجتمع، كالصناع والعمال والزراع والخدم، فلم يقيد الفنان نفسه بتلك القواعد التقليدية الصارمة فقد رسم الأفراد العاديين بالطريقة الطبيعية، وكذلك فى أوضاع جانبية تماماً. وكان الفنان المتأثر بالطريقة التقليدية عند رسمه لشخص فى وضع جانبى يدير النصف الأمامى من الجسد (بالنسبة للناظر) والذى رسم وفقاً للقواعد التقليدية نحو النصف الخلفى. كذلك ندر رسم الفنان لهؤلاء الأشخاص من الأمام، إذ كان يرسم الجزء العلوى من الجسد من الأمام، فى حين رسم الجزء السفلى وفقاً للطريقة التقليدية. وكان أندر من ذلك رسمهم من الخلف. وكانت القاعدة بوجه عام أن يتجنب الفنانون المصريون رسم الأفراد من الأمام ومن الخلف، وكذلك من الجانب. وعندما أراد الفنان رسم مجموعة من الأفراد من الأمام، أو رسم صف جانبى منهم، وضع الأشخاص فى الصورة بطريقة تجعلهم يبدون كالمصطفين، الواحد خلف الآخر. وكان فى بعض الأحايين يرسم أقرب الأفراد إليه فقط، أما الآخرون فيكتفى بتمثيلهم بخطوط عامة، وأحياناً كان يستخدم الطريقتين معاً فى لوحة واحدة.

وأحياناً كان الفنان المصرى القديم يتلاعب بنسب الجسد للإيحاء بمعنى أو انطباع معين ، فمثلاً كان يجعل أذرع الفتيات اللاتى يصفقن، طويلة بشكل غير معقول، وذلك لإبراز عدد الفتيات وللإيحاء بمدى قوة التصفيق. وكان عند تصويره لحركة ما، يتبع إحدى طريقتين : إما تمثيل الجسد فى وضع وقتى مميز لتلك الحركة كما يفعل فنان اليوم، أو رسم أدوارها المتتابعة والمتنوعة كما يتبع فى كتب الألعاب الرياضية. وفى حين شاع استعمال الطريقة الأولى. ندر استعمال الثانية. وهذا يؤدى بنا إلى نتيجتين، الأولى : إن الشكل المرسوم وفقاً للطريقة التقليدية قد يمثل شخصاً فى مواجهة الناظر كلياً أو جزئياً، والثانية : إن الفرد أو مجموعة من الأفراد قد تمثل وضعاً ساكناً أو جزءاً من حركة. لكن برغم الاتجاه التجريدى السائد فإن حركة الجسد كانت متدفقة بالحيوية والقوة، وإيحاءاته تكاد

تحتوى كل جوانب الحياة. وربما كان هذا التجريد هو السبب فى هذه الحيوية والقوة لأنه جرد الإبداعات التشكيلية كلها من التفاصيل التى يمكن أن تشتت انتباه الناظر وتركيزه على المعنى المقصود منها .

وارتبط الفن التشكيلى عبر العصور بمختلف الحضارات. وكان الجسد الإنسانى عنصراً حيوياً لا يمكن تجاهله، خاصة فى عصور الإحياء التى تخلصت من عوامل التزمت وضيق الأفق، واكتشفت فى هذا الجسد كل ينابيع الجمال والتناسق والخصوبة والتجدد. وكان عصر النهضة الأوروبية بمثابة تجديد وإحياء لتراث الحضارات القديمة، وفى مقدمتها الحضارة المصرية التى لم تر فى الجسد أية وصمة يمكن أن تثير خجل الإنسان منه، فهو لا يقل فى جماله وروعته وإعجازه عن أية إبداعات أخرى من خلق الصانع الأكبر. وكان هذا هو المفهوم الذى بلوره عبقرى عصر النهضة ليوناردو دافنشى سواء على المستوى التشكيلى أو المستوى العلمى، وذلك فى كتابه الموسوعى « فن التصوير » الذى ضمنه دراسة علمية مستفيضة للغة الجسد فى الفن التشكيلى .

يرى ليوناردو دافنشى أن الجسد ينقسم إلى قسمين أساسيين : القسم الأول هو الأعضاء وتناسقها فيما بينها، ومطابقتها فى مجموعها للكل. والقسم الثانى : هو الحركة المناسبة والمتناغمة مع ما ينطوى عليه الجسم المتحرك من أهداف. أى أن حركة الجسد ليست لمجرد الحركة، بل هى تخضع للوظيفة المطلوبة منها، وكذلك المعنى المقصود من هذه الوظيفة سواء بالنسبة لصاحب الجسد أو بالنسبة للمحيطين به. وتناسب الأعضاء يتمثل فى الكيف والحركة. فالكيف يعنى تطابق الأعضاء فى نسبها مع الكل، فمن الخطأ أن تختلط أعضاء الشباب بأعضاء العجائز، ولا أعضاء البدين بأعضاء النحيف، ولا الجميلة بالقبيحة، ولا قوة الذكورة برقة الأنوثة. أما الحركة فلها مصداقية خاصة بها فى التعبير عن الجسد إذ يجب ألا تبدو حركات العجائز ووقفاتهم - مثلاً - بنفس النسبة من الحيوية التى نشاهدها عند الشباب. وهذا المبدأ التعبيرى ينطبق على كل حركات الأجساد، فيحتم عدم الخلط بين حركات الصبى الصغير وحركات الفتى اليافع، أو بين حركات الشباب من الإناث والذكور، ذلك أن لغة الجسد هى وحدة متناغمة

لا تعرف النشاز سواء فى السكون أو الحركة. وعندما يدرك المصور مفردات هذه اللغة ويعى دلالاتها، فإنه يتجنب تصوير حركات لا تتناسب مع الجسد المؤدى لها ولا تتفق مع طبيعته. فإذا أراد أن يصور جرأة شخص ما وقدرته على الانطلاق والاختراق، فلابد أن يكشف من خلال الهيئة التى تبدو عليها الأعضاء واتجاهات حركتها عن هذه الجرأة والقوة. والعكس صحيح، إذا أراد تصوير حالة من عجز الجسد وضعفه، فعليه أن يعبر بأعضاء الجسد وحركاته عما فى صاحبه من جبن وتخاذل يقضى على حيويته ورونقه .

ويربط ليوناردو دافنشى ربطاً عضوياً بين طبيعة الحركات التى يأتى بها الجسد الإنسانى وبين القصد أو المعنى أو الوظيفة المطلوب القيام بها. فكل حركة فى الصورة لابد أن تعبر عن دلالة معينة تتناغم مع كل دلالات الصورة ومعانيها، وإلا فلا لزوم لها لأنها بذلك تصبح عالة عليها، فإذا شاهدنا هذه الحركات يمكننا أن ندرك معناها والقصد منها، ونتعرف على ما كان يدور فى عقل الشخصية المتحركة أو ما تقوله من كلمات. وينصح دافنشى المصورين الشباب بإتقان تصوير هذه الحركات من خلال رصد حركات الذين يحاكون البكم والصم عندما يتكلمون بأيديهم وأعينهم وجفونهم وأجسادهم كلها رغبة فى التعبير عما يدور فى الروح والفكر والعقل من أفكار ومشاعر ومفاهيم. فالبكم والصم يفهمون لغة الجسد أفضل بكثير من الذين يتكلمون ويسمعون، فهم يدركون جيداً أن حركات اليد – مثلاً –لابد أن تتفق مع نظرات العينين. أى أن جميع الأعضاء فى الصورة لابد أن تتناغم مع بعضها بعضاً بحيث لا يحدث أى نشاز فى تعبير كل منها. فهى تجسيد حى للانفعالات والأفكار والكلمات التى تدور داخل الشخصية، والتى تعبر عنها لغة الجسد بالأوضاع، والحركات والنسب، وانعكاسات الضوء والظل، وأسلوب الفنان فى تصوير الأشخاص ... إلخ .

ولغة الجسد تشبه لغة الكلام أو الكتابة فى أن كل مفردة من مفرداتها، يتغير معناها ودلالتها طبقاً للسياق الذى توضع فيه. فمثلاً تتغير نسب الأعضاء فى الجسد الإنسانى، مع كل حركة أو ثنية تحدث فى هذه الأعضاء من جوانب مختلفة، إذ يصغر حجمها أو يكبر فى هذا الجانب أو ذاك، بقدر ما يكبر أو يصغر على الجانب المقابل له. وتقوم المفاصل بالدور الذى تنهض به حروف العطف،

والجر، والتوكيد والبدل، والتعجب، والإبدال، والإعلال، والوقف، والإغراء، والتحذير، والاختصاص، والاستغاثة، والندبة، والأمر، والنهى، والتمنى، والنداء، فى اللغة المنطوقة والمكتوبة. فتختلف مفاصل الأعضاء فى الصغار عنها فى الكبار، فهى أكثر رقة ونحولاً، كما أن الفراغات الممتدة ما بين مفصل وآخر تبدو أكثر اتساعا منها عند البالغين، أى أكبر حجماً نسبياً، وبما أن العظام تكون أكبر حجماً فى مناطق التمفصل والارتكاز، وليس فى المسافات الممتدة ما بين مفصلين، فإن النمو فى الجسم يجعل هذه الكتل اللحمية تنحسر عن مواقع المفاصل بحيث يقع الجلد فوق العظام مباشرة، ولهذا تصبح المفاصل والأعضاء أكثر تحدداً وبروزاً .

ويحلل دافنشى اختلاف أبعاد المفاصل ما بين الصغار والكبار، فيقول إنه عند الكبار يبلغ طول المسافة الممتدة ما بين مفصل الكتف والمرفق، وما بين المرفق وطرف الإبهام، وما بين مفصلي الكتفين، ضعف طول الرأس، فى كل منها، فى حين تبلغ عند الطفل نفس طول الرأس، لكنه مع النمو يتخذ شكل البالغين. وكل حركة تطرأ على المفاصل تغير من إيحاءات ودلالات كل الأعضاء المتصلة بها. فعندما تنقبض اليد تتضخم مفاصل الأصابع من كافة جوانبها، ويزداد قدر التضخم بازدياد الانقباض، وبالعكس فإن حجمها يقل كلما انبسطت واستقامت. وهو نفس ما يحدث لأصابع القدم، ويتوقف هذا الاختلاف أيضاً على كمية اللحم، فكلما زادت بدانة الأصابع، زاد الاختلاف فى حجم المفصل مع انبساط الأصابع وانقباضها .

أما مفاصل الأكتاف فإنها تؤدى مجموعة من الحركات البسيطة والأساسية؛ وهى خفض أو رفع الذراع المتصلة بذلك المفصل، ودفعها إلى الأمام أو الخلف. وهذه الحركات من الكثرة والتنوع بحيث يصعب حصرها. فمثلاً إذا وقف شخص وظهره إلى الحائط، وقام بأداء كافة الحركات الممكن القيام بها من مفصل الكتف، فإنه يصنع فى حركته شكلاً دائرياً، وبما أن أية كمية متصلة قابلة للتقسيم إلى ما لا نهاية له، وبما أن الدائرة كمية متصلة، فإن الحركات التى تسمح الكتف للذراع بأدائها، تنقسم بدورها إلى ما لا نهاية. وهذا دليل مادى وعملى على ثراء لغة الجسد ومفرداتها التى لا يمكن حصرها فى مجال التعبير عن شتى الأوضاع والمواقف والانفعالات والأفكار والمفاهيم. وذلك بالإضافة إلى المقاييس

والنسب العامة للأجساد التى تختلف وتتنوع من شخص لآخر، لأن الطبيعة لا تكف عن التعديل والتغيير فى أشكال عناصرها المختلفة، فهى ضد التكرار والاستنساخ والقولبة. ولذلك يتحتم على مصور الجسد الإنسانى أن يرصد بيقظة الاختلاف والتمايز مع تغير الملامح والنسب، لأن أى اختلاف مهما كان طفيفاً فإنه يحمل من الدلالات والإيحاءات ما يمنح الصورة شخصيتها المتميزة .

ومبدأ النسبية ينطبق على مفردات لغة الجسد، شأنها فى ذلك شأن أية لغة أخرى. فكل مفردات العمل التشكيلى متفاعلة ومتغيرة وفقاً لوظيفتها الحيوية فيه. فليست هناك مفردة ثابتة أو مطلقة، مما يحتم على المصور أن يتعرف على تفاصيل العظام والدعامات التى تعتمد عليها العضلات، وعلى المفاصل ومناطق الالتقاء بين الأعضاء وما يحدث لها من بروز وانكماش مع حركات الفرد والانثناء، ذلك أن نسب الذراع المفردة لا تتساوى مثلاً مع نسب نفس الذراع عند ثنيها. أى أن طول الذراع بكاملها يزيد كلما قلت الزاوية المحصورة ما بين العضد والساعد، ويقصر كلما انفرجت هذه الزاوية وتجاوزت الزاوية القائمة. وما ينطبق على الذراع، ينطبق على الساق وباقى أعضاء الجسد المتحركة بالمفاصل .

أما بالنسبة لمدى الحركة فإنه يطول، وتزداد قوتها عندما يعتمد العضو فى انتقاله من وضع إلى آخر على أعضاء الجسد الأخرى. فعندما تتحرك الذراع بعيداً عن وضعها الطبيعى، فإن قوة حركتها تزداد عندما تنتقل إلى الوضع الذى تريده على الجانب الآخر بحكم أنها تستمد القوة من كافة الأعضاء الأخرى القريبة منها. إن رامى القرص مثلاً الذى يحرك ذراعه وينقلها إلى الموقع المقابل، يحرك جسده معها ليستمد منه العزم. ولغة الجسد فى التصوير تحتم على المصور أن يصور هذه القوة المتنامية والسارية فى الجسد كله. فالجسد وحدة حركية متكاملة حتى بالنسبة لأعضائه التى تبدو ساكنة. وهذه الوحدة تبدأ بابتكار مكونات الموضوع، التى تعد الأساس الذى سينهض عليه كيان الصورة. يلى ذلك مباشرة تصوير الحركات التى تتوافق مع الدلالات والإيحاءات المطلوب توصيلها إلى المتلقى. وتتنوع هذه الحركات طبقاً لطبيعة الشخصيات وحركاتها اللحظية المعبرة عن الانفعالات التى تجتاحها، فيمكن أن تكون هذه الحركات سريعة وحاسمة أو

كسولة ومرتخية. ويرى دافنشى أن الحركات الحاسمة والمباغتة تتطلب اهتماماً وجهداً خاصاً من المصور لأن أى تراخ فى أية لمحة من لمحاتها التشكيلية والتشريحية، يمكن أن يضيع أثرها فى نفس المتلقى. إن رامى القرص أو الرمح مثلاً يقف بقدمه فى موقع الذراع القائمة بالحركة، أي فى اتجاه الحركة عند القذف، وفى هذا الوضع يقوم الجسد بتعبئة الطاقة والقوة ثم يندفع بسرعة إلى المنطقة التى يترك عندها الثقل لينطلق من يده أو يديه .

فالحركة تكتسب طابع مسبباتها، فإذا كانت دوافع الحركة قوية جاءت الحركة قوية أيضاً، والعكس صحيح. وهذا يرجع إلى أن جهاز القوة اللازمة لأداء الحركة، يتطلب انثناءات وانحناءات بالغة العنف لبدء الحركة، فى حين يتطلب عودة هادئة وسلسة إلى الوضع الطبيعى بعد الانتهاء منها، بحيث تثمر عملية الحركة الأثر المطلوب منها. وما ينطبق على الحركة التصويرية ينطبق أيضاً على الحركة الرياضية نفسها، فإذا لم يتخذ رامى القرص أو الرمح الوضع المناسب للقذف، فإن الرمح يسقط بعد مسافة أقصر من المطلوبة .

ولغة الجسد فى الفن التشكيلى، كما فى أى فن آخر، لا تحتمل التكرار، ولذلك ينصح دافنشى المصورين بألا يكرروا تصوير نفس الحركات فى شكل واحد أو شخص واحد، سواء أكان ذلك فى أعضائه أو يديه أو أصابعه. وإذا كانت اللوحة متسعة الأبعاد وتتضمن العديد من الأشخاص، كما فى لوحات المعارك والمجاميع الكبيرة، وكانت الأوضاع المتاحة لهؤلاء الأشخاص محدودة بطبيعتها كما فى وضع الالتحام الجسدى المسلح الذى لا يخرج عن ثلاثة أوضاع هى : الطعن والانقلاب والشق بالسيف، فإنه يجب على المصور أن ينوع فى هذه الأوضاع، بحيث نرى طعنة السياف مرة فى الظهر، ومرة من أحد الجوانب، ومرة أخرى بجعله منحنياً للأمام أو للخلف ... إلخ. وهكذا يؤدى تغيير وضع الجسد إلى التنويع على نفس الحركة البسيطة وهو ما ينطبق على سائر المشاركين فى الواقعة .

وتلعب حركات أعضاء الرأس فى لغة الجسد دوراً حساساً وحيوياً للغاية، لأنها تعكس ما يدور فى العقل من أمور، ومن أهم هذه الحركات : الضحك

والابتسام والبكاء والصراخ والغناء بأصوات رخيمة أو مزعجة طبقاً لنوعية تأثيرها على الوجوه الأخرى فى اللوحة نفسها، وأيضاً الإعجاب والغضب والمتعة والأسى والخوف وعذاب الاستشهاد وما شابه ذلك من انفعالات ومشاعر. ولابد أن يستعين المصور بحسه التشكيلى فى قياس درجات التعبير فى الحركات والملامح حتى لا تبدو حركات الأشخاص طائشة ورعناء، وحتى يتجنب المبالغة التى يمكن أن تأتى بأثر عكسى فتحيل حالات الهدوء والتأمل إلى صخب وضجيج على سبيل المثال .

والصورة التشكيلية مثل المشهد المسرحى أو السينمائى، أى منظومة متكاملة من الأسباب والنتائج، من الأفعال والآثار والأصداء المترتبة عليها. فأياً كان ما تفعله إحدى الشخصيات أو تقوله لابد أن يؤثر فى الشخصيات الأخرى أو تستجيب له بطريقة أو بأخرى. ولذلك يجب أن تنم ملامح الحاضرين المشاركين فى الحدث أو الشهود عليه عن نوعية تأثرهم به سواء بالإعجاب أو الحنق أو التألم أو الشك أو الخوف أو الاستمتاع، وفى تناسب مع ما اختاره المصور كموضوع للتصوير، أى مع الأدوار التى تؤديها الشخصيات. لا فرق فى هذا بين مشهد مسرحى أو سينمائى أو لوحة تشكيلية. فما يدور فى عقل الإنسان - الواعى واللاواعى على السواء - لابد أن يترك أثراً أو انطباعاً ما على ملامح وجهه، بل وعلى أوضاع جسده، بحيث تتراوح بين الحدة والحيوية والانطلاق والبشر والتفاؤل وبين الخمول والذهول والشرود والضيق واليأس والتشاؤم. وغنى عن القول أن العلاقة بين ملامح الوجه وحركات الرأس وبين أعضاء جسد الإنسان بأكمله، علاقة عضوية تنهض على التأثير والتأثر المتبادلين. إن سيماء الوجه تختلف باختلاف حالة الشخص من تعب أو راحة أو بكاء أو ضحك أو خوف.. إلخ. كما يجب أن تساير حركات الأعضاء وأوضاعها، الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية، وأن تشكل فى مجموعها سلوكاً يعكس المتغيرات التى تجتاحها .

ويوضح دافنشى ماذا يمكن أن تكون النتيجة إذا لم تؤد الشخصيات فى اللوحة حركات يقظة ووعى بما يجرى، وإذا لم تعبر بحركات أعضائها الجسدية عما يدور فى داخلها ؟! يقول إنها بهذا تكون قد ماتت مرتين، فهى ميتة أساساً

لأن التصوير فى ذاته ليس حياً وإنما يحاكى أشياء حية بما هو غير حى. فإذا فقدت الصور حيويتها أيضاً تكون قد ماتت بذلك للمرة الثانية. ولكى يتجنب المصور ذلك فى لوحاته، ينبغى أن يدرس بعناية المتكلمين ويراقب حركاتهم، وخاصة أولئك الذين يحركون أيديهم أثناء الحديث، وعليه أن يقترب منهم ليدرك السبب الذى يدفعهم للقيام بهذه الحركات ولمعرفة آثارها على الآخرين .

ومن أصول الصنعة التشكيلية أنه يجب على الفنان عند تصوير الوجه ألا يرسم العضلات بتحديدات خارجية قاطعة، وإنما عليه الاعتماد على الأضواء الرقيقة التى تختفى رويداً وتخفت حدتها بدرجات يصعب على العين إدراكها، حتى تنتهى فى الظلال العذبة والممتعة والمريحة للعين. وهو ما يضفى على الوجه جمالاً ورشاقة وحضوراً، حتى فى حالة تعبيره عن نزوات وتعقيدات داخلية غير مريحة للشخصيات نفسها. وهذا يحتم على المصور أن يختار لشخصياته الأوضاع والأفعال التى تكفى للكشف عما يدور داخلها، لأنه إذا أغفل هذا التوافق أو التفاعل، فإن حركات الشخصيات وأفعالها تبدو منفصلة عما يراد الإيحاء بحدوثه داخلها، كما تبدو الأعضاء والملامح كما لو كانت منفلتة وغير خاضعة لما يدور فى عقلها. وبالتالى يجب أن تكون الحركات المصورة حاسمة وواضحة فى استجابتها لإرادة القائم بها بحيث تكشف عن انفعاله وتأثره سواء بما يجرى داخله أو أمامه. ذلك أن حركة الجسد لا تنفصل أبداً عن حركة العقل. ولغة الجسد تتيح للفنان التشكيلى مفردات لاحصر لها فى التعبير عن مختلف الأفكار والانفعالات. فالجسد الواحد يمكن أن يتحرك فى الواقعة الواحدة بدرجات تكاد تكون لا نهائية. ونفس المبدأ ينطبق على تنوع شكل ظهور الحركة الواحدة داخل الواقعة الواحدة، يكفى تنوع الأماكن والزوايا التى يمكن رصد هذه الحركة منها، إذ تقع هذه الأماكن فى كم أو امتداد متصل قابل للانقسام والتنويع إلى ما لانهاية له .

أما عند تصوير أعضاء الجسد وأفعاله، فإن العضلات تبدو بارزة ومشدودة حسب درجة الجهد الذى يبذله كل عضو عند أدائه للحركات، بحيث يزيد البروز والتجسيم كلما زاد الجهد، ويقل بالتالى وضوح العضلة وتحددها كلما قل دورها

فى الفعل. أما العضلات التى لا تشارك فى الحركة، فتبدو عادة مرتخية ومبهمة المعالم. ومن هنا كانت ضرورة اهتمام المصور والنحات والمثال بعلم التشريح ودراسته بعناية، وخاصة فيما يتصل بالعضلات والعظام والأوتار، إذ أنه الأساس العلمى والعملى الذى ينهض عليه تصوير الجسد الإنسانى، سواء فى سكناته أم حركاته. فمثلاً إذا أراد الفنان تصوير إنسان يحرك ثقلاً ما، فإن درايته بالتشريح تجعله يدرك أن هذه الحركة تختلف باختلاف الخطوط التى يتوجه بها الجسد، فقد يتحرك من أسفل أو من أعلى، وهذا يتوقف على إذا ما كان سينحنى على الثقل ليدفعه أو سيأتيه من أسفله. كما يمكن أن يتحرك للأمام جاراً هذا الثقل وراءه أو يدفعه أمامه، وقد يسحبه بحبل يمر على بكرة أو ينزله إلى موقع منخفض ... إلخ .

ويتوزع ثقل الجسد بالتساوى، حول مركز تحميله، عندما يستقر ساكناً على القدمين. وإذا حرك شخص ما، من وضعه الساكن الأولى، إحدى ذراعيه وطوحها للأمام، فإنه يتعين عليه أن يحرك جزءاً من وزنه الطبيعى فى الاتجاه المعاكس، ليظل متوازناً عندما يتساوى الوزن المزاح للاحتفاظ بالتوازن مع وزن الذراع التى اندفعت للأمام. وتشمل هذه القاعدة كافة الأجزاء التى تبرز خارج الكل بدرجة تتجاوز الإطار المعتاد. أى أن الاتزان هو القاعدة الأساسية التى ينهض عليها الجسد البشرى سواء فى سكناته أم حركاته، سواء فى الحياة العملية أم فى الإبداع التشكيلى. فمثلاً لا يمكن لإنسان أن يرفع أو يحمل وزناً ما، ما لم يكن لديه قدرة على أن يحصل من داخله على وزن مساو لما يريد حمله، وأن يوجه هذا الوزن فى اتجاه معاكس لاتجاه حمل هذا الثقل. وأيضاً عندما يتهيأ الإنسان لإنجاز حركة ما بغرض توليد قوة كبيرة، فإنه يثنى جسده أولاً فى الاتجاه المعاكس لاتجاه الحركة التى يريد أن يولد بها القوة المطلوبة. ويقوم فى هذا الوضع بتجميع الطاقة الممكنة ويركزها معاً ليتركها بعد ذلك فوق النقطة التى يطرقها بحركته .

ولا يمكن تصور أو تصوير شخصية بدون وضع محدد يمنحها كيانها المتميز. وليس هناك وضع جيد وآخر ردىء، بمعنى أن الشخصية لا تفقد جمالها

وتصبح قبيحة إذا ما صورت فى وضع ردىء بالمفهوم التقليدى، وإنما القبح والرداءة ينتجان عن التعارض بين الوضع والحركة التى تقوم بها الشخصية وبين طبيعتها ووظيفتها ومرادها، وبالتالى فإن الشخصية تفقد قدراً من جمالها وبهائها. وليس هناك شك فى أن وضع الجسد يتطلب قدراً أكبر من البحث والدراسة يفوق بلا جدال الجهد المطلوب لإجادة رسم الأعضاء. ويرجع هذا إلى أن الجمال يمكن نقله من الجسد الطبيعى الحى، فى حين تتطلب الحركة جهداً عبقرياً، وتصوراً يقظاً، وتأملاً عميقاً، وغير ذلك من المتطلبات التى لا تتأتى إلا من خلال دراسة علم التشريح ،و التمكن من قواعد علم المنظور، والخيال الواسع القادر على التوليف والصياغة، ومن البديهى أن يكون المصور على دراية عميقة بالمعارف والأصول التشريحية المتعلقة بأشكال العضلات والأوتار والعظام، مما يمكنه من عمل صياغات جديدة وموحية لأعضاء الجسد البشرى، واختيار أوضاع وحركات مناسبة لشخصياته، لأنه بإلمامه بهذه العلوم سيدرك أين يكون موضع هذا الوتر أو العضلة عند أداء هذه الحركة أو تلك، وما هى العضلة بشكل بارز بحيث يجسمها بقدر أكبر من العضلات الأخرى، وسيتجنب بالتالى الخطأ الذى يقع فيه الذين يبرزون كافة عضلات الجسد.

وما ينطبق على فن التصوير ينطبق أيضاً على النحت أو أى فن تشكيلى آخر يتعامل مع الجسد الإنسانى. فاللغة واحدة وإن اختلفت اللهجات، والمضمون واحد وإن اختلفت الأشكال، والموضوع واحد وإن اختلفت الأدوات. لقد كان الفن التشكيلى عبر تاريخه الحضارى الطويل والعريق ترجمة جمالية ومرئية للغة الجسد وعبقريته التى أودعها فيه الله سبحانه وتعالى. فقد ارتقى بنظرة الإنسان إليه من مجرد أداة للإغراء والإثارة الجسدية والإشباع الجنسى إلى تأمل وجدانى وفكرى يكاد يصل إلى حد الوجد الصوفى. ولذلك تعد لغة الجسد فى الفن التشكيلى أحد الفوارق الأساسية بين الإنسان والحيوان.

لكن هذا السمو الروحى والفكرى والوجدانى الذى ارتقى إليه الإنسان على درجات وإبداعات الفن الراقى الرفيع عبر العصور، لم يمنع فئة أخرى من أدعياء الفن من الإتجار فيه، والهبوط به إلى الدرك الأسفل حيث الصور العارية التى تتغاضى عن جماليات الجسد البشرى ولغته الراقية البديعة إلى التركيز على

مكامن الجذب الجنسى الحيوانى، والعروض المسرحية والسينمائية الفاضحة التى تكتب قصصها وتصمم مشاهدها لمجرد استعراض العلاقات والممارسات الجنسية فى أخص خصائصها، والقصص والروايات البورنوجوافية الفاضحة التى تنشر لإشباع خيال المراهقين والمحبطين والمكبوتين، والرقصات العارية وفقرات خلع الملابس التى تقدم فى الأندية الليلية، وغير ذلك من وسائل الهاء الجماهير عامة والشباب خاصة بدعوى التحرر من كل قيود التزمت وضيق الأفق اللذين يعوقان الإنسان من الانطلاق نحو أفاق جديدة، فى حين أن هذه الظواهر التى لا تمت إلى الفن والحرية بصلة من قريب أو بعيد، هى إحدى الأدوات السياسية التى تستخدمها الحضارة الغربية للتنفيس عن أية شحنات محتملة داخل الجماهير، بحيث تتراجع مظاهر التمرد والرفض لكل مظاهر الظلم الاجتماعى التى تعانى منها بعض الطبقات المطحونة و الفئات المهمشة. ذلك أن الفن الرفيع الراقى الذى يحتاج إلى وعى وإدراك وفهم وحس جمالى، قد لايكون أداة حاسمة لتطبيق هذه الاستراتيجية التى تحتاج إلى تربية فنية طويلة المدى والنفس، وباهظة التكاليف، وبالتالى عاجزة عن التأثير فى العامة والغوغاء الذين ليسوا بالضرورة من الفقراء والكادحين .

أما الأعمال التى تدعى الفن والإبهار الفنى حتى تجمل نفسها وهى تضرب على أوتار الغريزة والشبق والإغراء والإثارة الجسدية، فهى تنفذ فى قلوب الجماهير كما ينفذ السكين فى الزبد، لأنها ليست فى حاجة إلى حس فنى أو ذوق مرهف أو ثقافة رفيعة أو وعى حضارى، إذ أنها مجرد ضرب مباشر أو خبيث أو ذكى على أوتار الغريزة الجنسية التى يشترك فيها كل البشر. وهى عملية سهلة وتلقائية ومغرية، خاصة بالنسبة للذين لا يرون فى حياتهم من المتع سوى الإشباع المادى، وبالتالى فهم على استعداد لتقبل مثل هذه الأعمال الهابطة بل والإقبال عليها لشغل فراغ حياتهم الخاوية من كل مباهج روحية وأفراح فكرية، وذلك تطبيقاً للقانون العلمى والطبيعى الذى يقول بأن الطبيعة تأبى الفراغ. ومن هنا كان انتشار هذه الأعمال فى كل عواصم الحضارة الغربية ثم الأسيوية بعد ذلك .

ولغة الجسد فى هذا المجال لغة جريئة، مباشرة، بل فاضحة وسوقية، وليست فى حاجة إلى ترجمة مفرداتها الفكرية والفنية. إنها نداء للغريزة التى يمكن أن تثار فى لحظات بمجرد التعرض لمثل هذه الأعمال الهابطة دون أدنى تفكير، وبالتالى الانقياد لها. وكان من الطبيعى أن تروج تجارة الجسد فى هذا المجال لدرجة أنها أصبحت بنداً لا يمكن تجاهله فى ميزانية بعض الدول. كل هذا جرى ويجرى تحت ستار الفن الرائج أو الرواج الفنى، والفن الراقى الرفيع منه براء - ومن هنا كانت ضرورة تعريته ووضع الحدود الفاصلة بينه وبين الفن الذى واكب الحضارة الإنسانية فى أزهى عصورها، خاصة بعد أن اختلط الحابل بالنابل وضاعت المعايير والتقاليد، وارتكبت جرائم كثيرة باسم الفن. فهذا الفن مجرد تجارة رخيصة ومريبة ومسمومة كما سنجد فى الفصل التالى.

★ ★ ★

الفصل الثامن

لغة الجسد فى الفن الفاضح

لم تكن لغة الجسد سلسة، وتلقائية، وغير شائكة، وبلا حساسيات أو استغلال لها فى غير ما ابتكرت من أجله، كما قد يتبدى من الفصول السابقة من هذا الكتاب التى دارت حول دلالتها ومعانيها وإيحاءاتها ومفرداتها فى كل من الرقص الشعبى، وفن الباليه، والتمثيل الصامت، والعرض المسرحى، والفيلم السينمائى، وعالم الأزياء، والفن التشكيلى. فقد كان هناك من أساء استغلالها فى هذه الفنون لأغراض الرواج التجارى والمكسب السريع، فأحالها من لغة للجسد، زاخرة بالجمال والسمو والرقى بمشاعر الإنسان وأفكاره إلى آفاق أعلى بكثير من عالم الحيوان، إلى لغة للجنس، ناضحة بالإثارة الفجة، والإغراء الجنسى، ودغدغة الغرائز، فهبطت بالفن من قممه الشامخة تحت أضواء الجمال الوجدانى والشوق الروحى والرؤية الثاقبة، إلى كهوف الغريزة المعتمة التى لا تعرف سوى الإشباع اللحظى العابر الذى اتخذ من الفن – للأسف – وسيلة لتجميل نفسه وتغطية سمومه بغلاف من عسل الفن الجميل. وقد جنى هذا بدوره على كل الفنانين والأدباء الذين عالجوا موضوع الجنس فى أعمالهم – وهو موضوع من الحيوية والخطورة بحيث لا يمكن تجاهله – بحيث اتهموا بالترويج للفن الفاضح والرخيص والهابط والمثير للغرائز الحيوانية، دون أى مضمون فكرى جاد يليق بكرامة الإنسان. وخاصة أن الفوارق الفكرية والثقافية بين الفن الرفيع الراقى وبين الفن الرخيص الهابط لم تتبلور فى نظر الكثير من المتلقين بل من الدارسين والنقاد أيضاً، وذلك نتيجة لأن هذا الفن الفاضح توسل بكل أساليب الإبهار فبدا متألقاً، ومثيراً للأحاسيس البدائية، ومشبعاً للمشاعر الفجة، وبالتالى رائجاً فى أوساط كثيرة وعلى مستويات عديدة، إذ أن الغريزة الجنسية هى قاسم مشترك

بين جميع البشر، أما الثقافة الرفيعة، والوعى العميق، والرؤية الثاقبة والحس الراقى، فخصائص لا تتوافر إلا لدى من حرص على الحصول عليها وتنميتها فى حياته الروحية والفكرية والوجدانية.

ومن المعروف أن الجنس كان من المضامين الأدبية والفنية الحساسة والشائكة التى أثارت جدلاً واسعاً وخلافاً عميقاً فى مختلف الآداب والفنون. فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الإنسانى، وفى الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية تتراوح بين الحرية التامة والتحريم المطلق طبقاً لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر، ونظراً لارتباط الجنس المباشر بالقضايا الأخلاقية والقيم الاجتماعية، فقد أصبح موقف الفنان الذى يتخذ منه مضموناً أساسياً لأعماله، موقفاً صعباً وحرجاً، وخاصة إذا كان مجتمعه يعتبر أية معالجة لهذا المضمون نوعاً من الإباحية أو الدعارة الفكرية والفنية، أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالبورنوجرافية .

ولفظ « بورنى » فى اللغة اليونانية القديمة معناه « بغى »، فى حين يعنى لفظ « جرافى » « يكتب ». وبذلك تعنى كلمة « بورنوجرافيا » الكتابة التى يقصد بها إثارة الغرائز الجنسية بطريقة إرادية مقصودة كالتمادى فى وصف تفاصيل العلاقات والاتصالات الخفية بين الجنسين، والقاء الأضواء الفاحصة والفاضحة على مكامن الأنوثة عند المرأة والذكورة عند الرجل، وافتعال المواقف الدرامية الساخنة والملتهبة لإثارة المتلقى بقدر الإمكان. ولم تقتصر البورنوجرافيا على الأدب بل امتدت لتشمل فنون الرقص والمسرح والسينما والفن التشكيلى، التى تحول فيها جسد المرأة بصفة خاصة إلى سلعة رائجة بعد إحاطتها بكل المغريات والمشهيات البصرية والضوئية واللونية والحركية. فهذا النوع من الفن لا يختلف كثيراً عن الدعارة لأنه يتاجر فى الأجساد مثلها. وما الأفلام التى تستغل مشاهد العرى والجنس فى لقطاتها إلا صورة مخففة من الدعارة الشعبية والرسمية التى كانت القوانين تنظمها فى عصور ماضية ؛ فهى تلائم مطالب رجل الشارع المسكين وتفى باحتياجاته الغريزية الحيوانية بقدر المستطاع، وما دور السينما

التى تعرض مثل هذه الأفلام وتعلن عنها فى العواصم الغربية والآسيوية، سوى دور للدعارة العلنية فى ظل القوانين واللوائح .

ولا شك أن هوليوود كانت - ولا تزال - رائدة فى هذا المجال التجارى الرائج بحكم الإمكانات المادية والتكنولوجية والفنية التى تملكها. وهذه الأفلام الزاخرة بالأجساد المتفجرة بالفتنة - سواء أكانت عارية أم غير ذلك - والمشاهد الجنسية الفاضحة، قمة فى الحرفية الفنية والإبداع المتقن. لكن هذه الإمكانات العبقرية تسخر لخدمة الفن الفاضح الرخيص الذى لا يرى فى الجسد سوى سلعة مغرية ورائجة فى كل الحالات. فهو سلعة لم تعرف الكساد أو البوار عبر عصور التاريخ. ونظراً لأن المجتمع الأمريكى مجتمع يؤمن بأن التجارة شطارة، وأن الدولار هو المعبود الذى يلهث خلفه الجميع، وفيما عدا هذا من قيم ومثل فهو مجرد أوهام وأضغاث أحلام، فقد بدأت السينما الأمريكية أولاً بما أسموه بالجاذبية الجنسية (سكس أبيل) التى شحنوها فى ممثلة السينما الصامتة « تيدا بارا »، وفى أفلامها التى رسمت الحفريات الأولى للهياج العاطفى والشبق. وأدى الرواج التجارى لهذه المحاولة إلى تشجيع المنتجين لمعاودة الربح والضرب على أوتار جديدة من الإثارة والشبق داخل الجمهور .

كان لابد للاستغلال من أن يحقق رسالته كاملة، وكان لابد من تحقيق الجاذبية الجنسية للرجل والمرأة على السواء. وهكذا أظهروا رودلف فالنتينو معبود النساء فى عهد السينما الصامتة ليكمل الإقبال على شباك التذاكر. وتوالى طابور ملكات الإغراء، فجاءت كلارا بو، ثم ماى ويست، وجين هارلو، ومارلين ديتريش وجين راسل، ومارلين مونرو، وجين مانسفليد، ومادونا ... إلخ واخترعت هوليوود مصطلح « الأومف » الذى يصعب ترجمته إلى العربية، فهو يعنى المقاييس العددية لجسد النجمة التى يتحتم عليها أن تجسد الفتنة الطاغية والجاذبية التى تمزج الجنس بالحس الصارخ والشعور الملتهب الذى يدير الرؤوس. وقد بدأ هذا « الأومف » بساقى النجمة مارلين ديتريش، اللتين أمنت عليهما هوليوود بملايين الدولارات لدى البنوك المختلفة، وتعلقت العيون فى العالم كله بالساق الغالية أثناء عرضها فى عشرات الأفلام التى أنتجتها مدينة السينما،

وحشدتها بالمواقف البارعة فى إظهار مؤهلات الساق الحبيبة إلى عيون الملايين، وجيوب المنتجين .

وتطورت أساليب الإغراء الجنسى، وانتشرت لتدخل كل البيوت عن طريق التليفزيون، ليس فى الأفلام فحسب، بل فى مختلف البرامج والإعلانات أيضاً، فقد عرض التليفزيون الأمريكى فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين إعلاناً عن إنتاج جديد من الأثاث المنزلى نرى فيه زوجاً يعود فجأة إلى بيته ليرى زوجته فى أحضان رجل آخر فيصرخ فيها قائلاً :

– هل هذا وقته ؟ أنت هنا فى حين يباع الآن الأثاث الجديد فى الجمعية التعاونية ؟!

تترك الزوجة صديقها لتقول للزوج فى غضب :

– لكنه ليس ماركة كذا !!

ثم تعود إلى أحضان صديقها !!

أى أن كل القيم الأخلاقية والدينية والمثل العليا أصبحت تحت رحمة التلاعب بعقل الزبون وغرائزه الحسية، وهى ظاهرة تفشت فى مجال الكلمة المطبوعة، والمسموعة، والصورة المرئية .

من هنا كان حرص النقاد على وضع الحدود الفاصلة بين الفن الجاد الرفيع والفن الهابط الرخيص، خاصة فى مجال التفرقة بين أدب الفحشاء والأدب الإنسانى الراقى حينما يتناول العلاقات الجنسية بموضوعية علمية ورقى أدبى وفكرى وفنى، وذلك على الرغم من صعوبة هذه المهمة التى تتحكم فيها النظرة النسبية التى تختلف من أديب لآخر، ومن قارئ لآخر، ومن عصر لآخر، ومن مجتمع لآخر، فما قد يعتبره أحدهم انحلالاً جنسياً داعراً، قد يراه آخر مجرد نكتة ساذجة أو سخيفة لا تثير مجرد اهتمامه العابر. ومع ذلك يمكن وضع هذا الحد الفاصل عن طريق تحديد الهدف الذى يسعى إليه الأديب بقدر الإمكان. فإذا كان هدفه تعميق معرفة الإنسان بحياته الخاصة والسرية، وتنوير عقله ووجدانه فيما يتصل بهذا الموضوع الحرج الغامض، فإن مثل هذا الأديب يضيف أبعاداً

جديدة إلى الأدب الإنساني ويوسع من رقعة تقاليده. أما إذا كان هدفه مجرد الإثارة المفتعلة والتسلية الرخيصة، فإنه في هذه الحالة لا يختلف كثيراً عن القواد الذي يكسب قوته باستدراج الزبائن إلى بيوت المتعة المحرمة .

ويوضح لنا تاريخ الفن أن الفن التشكيلي كان أكثر حظاً من الأدب عندما عالج نفس الموضوع وتناول الجسد البشري من كل زواياه، عارياً ومكسواً، يصور وينحت ما تخيله عن آلهة اليونان وحورياتها التي يطاردها الإله بان وزبانيته، ومغامرات كبير الآلهة زيوس الذي كانت حياته سلسلة خيانات لزوجته هيرا مع نساء البشر، يدخل عليهم في شكل من الأشكال، فهو ذكر بجع مرة، وثور مرة أخرى، ومطر من النقود الذهبية مرة ثالثة، هكذا كان يتسلل إلى خدر معشوقاته من البشر، أو يقابلهن في الغاب وحول ماء الغدير متنكراً، وقد بلغ به الخداع أن يتقمص شخصية الزوج في بعض الأحيان .

كل هذه الصور والتماثيل أنتجها الفن التشكيلي بلا أدنى شبهة أو إيحاء بالتردي في مهاوي الرذيلة التي لا يتمتع بها سوى الخيال المراهق السقيم. والموقف نفسه نجده في الأدب العالمي الذي يقدم لنا نماذج شبيهة بما صوره المصورون ونحته النحاتون. لكن مصيبة الأدب في لسانه ولغته، فهو ينطق بما ينطق به الناس في حياتهم اليومية. فالأدب لا يستخدم الخط أو الكتلة أو اللون في التعبير عن مضمونه، بل يستخدم نفس الألفاظ التي يتعامل بها الناس، وقد يلزمه صدق الوصف وأمانة السرد بأن يضع على ألسنة أشخاصه ألفاظاً مما لا تقال إلا خلف الأستار في صراحة العشاق، وتأجج العاطفة، وفوران الأجساد. فاللفظ المكتوب أقرب إلى الزلل المسجل على الورق، وإثارة غرائز الجسد بأنواع من الإيحاء والتصوير بالكلمة. وحين يحرص الأديب على دقة التحليل النفسي، ووصف الانفعالات التي تجتاح الجسد والنفس في صمت وسرية وغموض، فإن من أصعب عليه أن يعزل في مخيلة القارىء الفعل عن الإيحاء به، حتى لو اكتفى بالإشارة الخفيفة والتورية والتمويه. ولعل الوسيلة الوحيدة لتجنب هذا المأزق تكمن في التركيز على روعة التعبير الفني الذي يتعامل مع الفكر والوجدان ويمنحهما السيادة على الغريزة الحيوانية .

وإذا تتبعنا لغة الجسد فى الأعمال الأدبية المبكرة، فسنجد مثلاً منظراً من ملحمة « الأوديسا » يصف فيه هوميروس كيف أحكم الإله هيفستوس أحبولاته حول خدر زوجته الآلهة أفروديت، وضبطها مع عشيقها إله الحرب أريس. ثم دعا الآلهة ليشهدوا على فجورها. ومع أن المنظر كان مأساة بالنسبة للزوج، فقد كان عند مجمع الآلهة سبيلاً إلى التندر والتغامز. ومال إله على زميل له يسأله رأيه فى هذا المشهد المثير فأجاب : « ما أحب إلى نفسى أن أضبط فى أحضان فينوس حتى لو تعرضت لسخرية الزملاء ! » فلا أحد يستطيع أن يقاوم السحر المشع من جسد أفروديت. لكن قدرة هوميروس على جمال الوصف وإيقاع الشعر قد نأت بالموقف كله عن التركيز على الصورة الفاحشة لإله الحرب متلبسا . إن لغة الجسد، مثل أية لغة أخرى، يمكن استخدامها على أرقى المستويات الفنية والجمالية أو أحط المستويات الحسية والغريزية. والفنان الذى يبلور عالم الجسد فى أعماله لا يخشى النقاد الناضجين المستنيرين لأنهم يحاسبونه على أسلوبه، وقوة بنائه، وروعة خياله، وفى الوقت نفسه يحبذون تعمقه فى وصف العلاقات الإنسانية، حسياً وروحياً، إذ لم يكن من ذلك بد فى سبيل الحقيقة وصدق التعبير الفنى .

إن الفن يملك ولابد أن يملك حرية التعبير ومصداقيته، حتى يتمكن من إلقاء الأضواء الفنية الموضوعية على السلبيات التى تعتور الفكر الإنسانى والسلوك الاجتماعى. ولم يدع أحد من النقاد الموضوعيين بأن الإصلاح عن طريق الفن يكون برفع الشعارات وإزجاء الحكم والنصائح والمواعظ، وإنما يكون بإبداع الأعمال الفنية الناضجة أولاً وأخيراً. أما إذا اتضح أن الفنان يطرق الموضوعات الشائكة لمجرد التشويق، ويسلك طريق الذيوع والرواج الجماهيرى بالدعارة الفنية، فإن إنتاجه لابد أن يندرج تحت بند البورنوجرافيا ويحاسب عليه حساباً عسيراً، يبدأ بتعرية مقاصده وكشف أسلوبه الرخيص ثم وضعه فى المكانة الهابطة التى يستحقها حتى لا يتصور أحد أن هذا هو الإبداع كما يجب أن يكون .

وإذا كانت اكتشافات فرويد فى علم النفس والجنس قد وضعت الجسد البشرى فى ضوء جديد كمضمون فنى وأدبى منذ أواخر القرن التاسع عشر، فإن

فـرويد فى واقع الأمـر لم يأت بما هـو جـديد تماماً، بل اكـتـشـف أو عـرف الناس بما هـو مـوجـود فعلاً. فـالكلاسيكيـة الإغريقيـة أعربت عن وجهـة نظرهـا فى توظيفـهـا للغة الجسد بملاحمها ومسرحياتها الشعرية وأعمالها التشكيلية، فى حين تميز الأدب الرومانى بتصـوير القسوة الجسـدية والسادية الجنسية، ثم ظهـرت الإباحية ومـعـهـا الفـن الفـاضح الذى عكس واقع الـتـدهـور والسـقـوط الـذى كـان المجـتـمع الرومـانـى يعـانى منه. واتـضـح بعـد ذلك على مـر عـصـور الـتـاريخ أن انتـشـار الفن الفاضح وشـيوعه بين مـخـتلف فئات المجتمع وطبقاته، هـو جرس إنذار لتحلل مثل هـذا المجـتمع وانهـيـاره، خـاصـة حين يفـقـد الناس القـدرة على ممارسـة إنسـانيـتـهم وتأكـيـدهـا، فـيـهـرعـون إلى الاسـتـغـراق فى كل الملذات الـغـريزية والحـيـوانيـة بكل أشكالهـا وأنواعـهـا التى تغيب العـقل، وتعـتـم الرؤية الحـضارية الثـاقـبـة، وتنأى عن إعمال الفكر بحثاً عن آفاق جديدة تليق بالتقدم الإنسانى .

ومن ناحـية أخـرى فـإن التزمت لا يقل خـطورة عن التفسخ والانحـلال فقـد صـورت العـصـور الوسـطى الجـسـد وكـأنه رجس من عـمـل الشـيطان، خـاصـة أن احتمـال الخلط بين الغث والثمين، بين الرخيص والجاد، بين الـراقى والهابط، كان قـائماً بصـفـة مـسـتـمـرة فى هذا المجـال، فـفى حـمـيـة الدفـاع عن القـيم الدينـيـة والأخـلاقـيـة، وقع ظلم فـادح على الفنانين الذيـن أرادوا التـوغل فى أحـراش النفس البشـرية. وإلقاء الأضـواء الفاحـصة على شطحـات الجسد وتـطلعاته، حين اتهـمهم رجـال الدين بل والنقاد أيضاً بأنـهم يرتكبون الفـحشـاء بإبداعـهم لمثل هذه الأعمـال الفاضـحة، وبالتالى اسـتطاعوا وأد إبداعـهم فى مهده باسـتثناء حالات قليـلة للغاية. وظل هـذا التيـار المتزمت يظهر من حين لآخـر كلما برز على سطح الحـياة الثقافـية والدينية من يتصور نفسه مبعوث العناية الإلهية لإنقاذ الأخلاق الحميدة من براثن الوحوش المتربصين بهـا. وإذا نجح مثل هـذا المدعى فى تجنيد مجـموعة من الأتباع والذيول الذين أصابهم بهوسـه وتشنجه ونرجسيته فإن الطامـة تصبح كبرى على رأس كل المبـدعـين الأصـلاء الذين يجب حـينـئـذ أن يتـحـولوا إلى مـحـاربين أشـداء، دفـاعاً عن قيم الفن وتقـاليـده العريقـة التى أضاءت طريـق الحضـارة الإنسانيـة عبـر عصورها المختلفة والمتتابعة .

فهناك نقاد فى منتهى التزمت والتعصب وضيق الأفق من أمثال ماكس نوردو الذى كتب عدة كتب ودراسات منها «الأكاذيب المتعارف عليها بين أهل الحضارة»، و «المتناقضات»، و «الانحلال». وهى كتب ذاعت فى أوروبا الغربية فى مستدار القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، وترجمت من الألمانية إلى الإنجليزية والفرنسية. وكان أشهرها كتاب «الانحلال» الذى هاجم فيه نوردو مجموعة من الفنانين اللامعين فى زمانه، بأسلوب غاية فى العنف، بلغ فيه حدود الإساءة والتحقير، مع سخرية ألمانية ثقيلة الظل. يقول نوردو فى إهداء كتابه إلى تشيزارى لومبروزو أستاذ الأمراض النفسية والطب الشرعى بجامعة تورينو :

هناك مجال واسع لم تطرقه أنت ولا تلاميذك، وهو مجال الفن والأدب، فالمنحلون عقلياً ليسوا دائماً مجرمين وعاهرات وفوضويين ولا مجانيين صرفاً، بل هم فى الغالب من أهل الأدب والفن. وبعض هؤلاء المنحلين فى الأدب والموسيقى والتصوير قد تقدموا الصفوف فى السنوات الأخيرة بدرجة غير عادية، يجل قدرهم عدد كبير من المعجبين بهم، إذ يعتبرونهم مبدعين لفن جديد، ورسلاً للقرون المقبلة .

«لقد قمت ببحث الاتجاهات المعاصرة فى الفن والأدب، محتذياً طريقتك بقدر الإمكان، لأثبت أن تلك الاتجاهات ترتد فى منبعها إلى انحلال أصحابها، وأن حماس المعجبين بها هوس بظواهر تدل على انحلال خلقى وخبال جنسى وجنون مطبق».

ثم ختم نوردو كتابه بحديث طويل عن القرن العشرين وتوقعاته بالنسبة لأمراض الإباحية والانحلال المتفشية بين الأدباء والفنانين فيقول بأسلوب المتزمت الذى يجد فى أى تعبير فنى عن تطلعات الجسد وشطحاته، مجرد انحلال جنسى ورضوخ كامل للغريزة الحيوانية التى لا تعرف من الحياة سوى جنون الشهوة وسعار الرغبة :

« نختم تجوالنا الطويل المحزن خلال المستشفى - وإنه لكذلك - فإذا لم يكن يشمل العالم المتحضر بأسره، فهو على كل حال عالم الطبقة العليا من سكان المدن الكبرى. فقد سجلنا ملاحظاتنا عن ظواهر الانحلال والهستريا كما تتجسد

فى فنون زماننا وشعره وفلسفته، وشاهدنا الاختلال العقلى الذى أصيب به المجتمع الحديث، وكيف تجلى فى أشكاله المتعددة : الغيبية ونعنى بها التعبير عن العجز فى ملكات التنبه والتركيز، ووضوح الفكر، وعدم القدرة على التحكم فى المشاعر. وهذا يرجع إلى ضعف المراكز العليا فى المخ، والنرجسية وعشق الذات بجنون نتيجة لعجز أعصاب الإحساس عن التوصيل، وتبلد مراكز الإدراك والملاحظة، واختلال الفطرة، ثم الواقعية الكاذبة الناجمة عن نظريات مشوشة فى علم الجمال، ومظهرها التشاؤم والتمادى فى الأفكار الشهوانية والصور الجنسية، وفى أخطر وسائل التعبير دنساً وسوقية » .

وبرغم ضيق أفق ماكس نوردو وتزمته وهجومه على حرية التعبير الفنى عن الحياة الخاصة والسرية للإنسان، فلم تكن نبوءته بتحول الجسد إلى أكثر السلع رواجاً فى شتى أنحاء العالم وهو على أعتاب القرن العشرين، نبوءة كاذبة وممزقة. فقد كانت المادية الجارفة التى تدفقت من القرن التاسع عشر تنبئ بإغراق القرن العشرين بتيارات اجتاحت فى طريقها معظم القيم الروحية والدينية التى عاشت البشرية على هديها عصوراً عديدة. فلم تعد هناك قيم سوى تلك التى يستوعبها العقل من خلال الحواس الخمس والغرائز التى فطر عليها الإنسان. وقد أثبتت الأيام تصاعد هذه التيارات والأمواج الجارفة ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين نتيجة للسعار المادى الذى أصاب الشعوب والدول والأفراد على السواء .

وقد انعكس هذا بدوره على لغة الجسد التى وقعت كثيراً فى محاذير الدنس والسوقية على حد قول ماكس نوردو. ولم تعد لغة سرية كما كانت فى أواخر القرن التاسع عشر حين انتشرت الصور الفوتوغرافية العارية والمجلات الفاضحة والكتب والروايات والترجمات التى شاعت فى عصر الملكة فيكتوريا، الذى ظهرت فيه أول ترجمة إنجليزية لكتاب « كاما سوترا » دستور الهندوس فى فنون الجنس والمتع الجسدية، وفى الوقت نفسه كانت « مذكرات كازانوفا » و« مذكرات إيفا» توزع فى الخفاء، ثم كانت بداية العلنية عندما نشر السير ريتشارد بيرتون كتابه «الحديقة المعطرة» ولاقى رواجاً كبيراً دون أن يتعرض له القانون بالمنع والمصادرة .

وشـهـد النص الثـانـى من القـرن العـشـرين مـوجـة عـارمـة مـن الفن الفـاضـح والأدب البورنواجى نتيجة للتفسخ الذى أحدثته الحرب العالمية الثانية فى المجتمعات التى خاضتها، سـواء فى الكتب أو الروايات أو المجـلات أو الأفلام السـينمائية أو حتى المسـرحيـات والعروض الموسيقـية الراقصة، وانتشـرت علب الليل والكاباريهات فى كل عـواصـم أوروبا الغـربيـة وأمريـكا، ثم فى العـواصـم الآسيـوية، وبعـدها عـواصـم أوروبا الشـرقـية بعـد سـقـوط الاتحاد السـوفـيـتى وحلف وارسـو واجـتيـاح الأنماط الثقافية والاجتماعية الغربية لهذه العواصم. سرى الفن الفاضح فى هذه البلاد كما تسـرى النار فى الهشـيم، نتيجة لتشـجـيع هذه الدول له كنوع من التنفيس عن أية احتمالات لتجمعات بخار يمكن أن يؤدى إلى انفجار مزعج للقادة السياسيين. إذ أن الهدف الأساسى من هذا الفن هو إلهاء الجماهير وتغييب عقلها بحيث تتحول إلى قطيع لا يطلب من الحياة سوى اشباع حاجاته الحيوانية والغريزية .

فى عام ١٩٥٤ ظهر كتاب « بئر الوحدة » الذى يؤكد أن المتعة الجنسية هى وسـيلة الجسـد وغايتـه فى آن واحـد، وأن الجسـد هـو اللـعـبة الوحـيدة التى لا يسـأم الإنسـان منهـا مـهـمـا بلغ من العـمـر أرذله، وأن الإنسـان ليس له هدف حـقـيقى فى الحياة سوى الارتـواء الجنسى. وتوالت الكتب فصـدر فى ١٩٦٤ كتاب « مذكرات فانـى هيل » الذى يحكى قصـة فتـاة تريد أن تعاشـر كل رجال الأرض لعلهـا تطفئ النار التـى تصطلى بهـا ليل نهـار. وفـى عـام ١٩٦٧ صـدر كـتـاب « أخـر طريق من بروكلين » الذى يغطى كل أنواع اللقاءات الجنسية .

ثم عـرضت مـسـرحـيـة « أو كـلـكتـا » التى اعـتـبـرهـا النقـاد الجـادون حـملة انتهازية ضد القـيم والأخلاق. بل إن الأعمال المسرحية الجادة التى تركت بصماتها واضـحة على مـسـيـرة المسـرح مثل أعـمـال الأديب الأمريكى تينسـى وليامـز، أعيد اخراجها بأسلوب فاضح، وكأنها مسـرحيات بورنوجرافية تُعرض فى إحدى علب اللّيل. فـقد حدث هذا لمسـرحيـته الشـهـيرة «قط فـوق سطح من الصفيـح السـاخن» التى تدور حـول مأسـاة شـاب فقـد القـدرة على ممارسـتـه رجـولته، إذ عـرضت على مسـرح شـهـيـر فى برودواى بنيويورك وسط رواج جـمـاهيرى منقطع النظيـر لأن البطلة تظل عـارية تمامـاً بين الفـراش والحـمـام فى مـعظم مشـاهد المسـرحـيـة التى

تحاول فيها بلا طائل إيقاظ رغبة الشاب فيها. وهكذا تحولت المأساة الإنسانية إلى مجرد استعراض لجسد البطلة الجميلة العارية فى شتى الأوضاع المثيرة بالطبع .

أما السينما فكان لها القدح المعلى فى مجال الفن الفاضح. فقد تخصصت دور عديدة لعرض الأفلام الجنسية من أمثال الفيلم الأمريكى «وادى العرائس»، وسلسلة أفلام «إيمانويل»، «والتانجو الأخير فى باريس»، وهذه مجرد أمثلة على طوفان من الأفلام لا حصر له. ولم تقتصر العروض على دور السينما، بل حملتها التكنولوجيا الحديثة إلى آفاق لم تكن تخطر على بال أحد. فقد أصبح الفيديو متاحاً للجميع كى يروا من خلاله كل أنواع الأفلام الفاضحة، بل تسابقت بعض تليفزيونات العالم إلى إذاعة مثل هذه الأفلام عبر الأقمار الصناعية والشبكات الفضائية، بحيث أصبحت تحت أمر من يطلبها بمجرد الضغط على مفتاح التليفزيون. ثم أتت الشبكات الدولية – مثل الإنترنت – لتزيد الطين بلة، إذ أنها تعرض كل الموضوعات الجنسية الفاضحة بلا أى حرج أو حساسية، بهدف إثارة الجسد وليس تنوير العقل، وذلك بطول ساعات الليل والنهار. وكأن البشر لم يعد لهم شغل شاغل سوى متع الجسد وشطحات الجنس .

وإذا كان هناك مبدأ نقدى وجمالى شهير يقول إنه لا يوجد فن أخلاقى وفن غير أخلاقى، بل هناك فن جيد، وفن ردئ فقط، فإنه لا يعنى أن الفن المثير للغرائز الحيوانية، الذى يطمس التطلعات الروحية للنفس الإنسانية، والذى لا يرى فى جسد الإنسان سوى أوتار الجنس المشدودة داخله ليضرب عليها شتى الألحان الشهوانية الشبقة، هو فن جيد وأصيل لمجرد أنه متقن ويراعى كل أصول الصنعة الفنية. ففى مجال الإبداع لا تنفصل الوسيلة عن الغاية كما لا ينفصل الشكل عن المضمون. يكفى أن مثل هذا الفن ينظر إلى الإنسان على أنه مجرد حيوان، وأنه لا فرق بين الإنسان المعاصر والإنسان البدائى الذى عاش فى كهوف وغابات ما قبل التاريخ، لأن غرائز الجسد وطاقات الجنس واحدة برغم كل زخارف الحضارة الحديثة المبهرة. وكأن هذا الفن يريد أن يعود بالإنسان إلى عصور ما قبل التاريخ ويمسح ببساطة كل صفحات الحضارة التى سجلها رواد الإنسانية فى شتى المجالات عبر التاريخ.

لكن دور رواد الإنسانية فى هذا العصر اكتفى بالاشمئزاز والرفض والشجب والاستهجان لهذه الإباحية التى تعتبر استغلالاً بشعاً للحرية الثقافية، وموجة عاتية تحاول السيطرة على العقل الإنسانى الحديث لتسيره كما تشاء. كما أن الأفراد الذين لا يدركون خطورتها مهددون بتحطيم حياتهم العائلية والقضاء على المعنى الحقيقى للحب وقيمته الروحية والمعنوية. ولابد أن تثار التساؤلات عن السر فى غياب الدور الفعال الذى يجب أن يقوم به المفكرون والمثقفون والكتاب والإعلاميون الأصلاء والجادون فى مواجهة هذه الهجمة البربرية، لكن من يلقى نظرة تحليلية وشاملة على الخريطة الثقافية والفنية لعالمنا المعاصر، لابد أن يلتمس لهم العذر، إذ أن الطوفان أعتى من محاولة السباحة ضد تياره، وخاصة أن السلطات لا تمد يدها إليهم بالمعونة والدعم الاستراتيجى على شتى المستويات، بل يبدو فى بعض الأحايين أنها تتيح الفرص لهذا الطوفان كى يشق طريقه ويتفرع فى مختلف الاتجاهات حتى يغمر العقول ويطمس الأفكار التى يمكن أن تتسبب فى متاعب ومشكلات للقيادات السياسية، وذلك برغم الضرورة الحضارية المصيرية المتمثلة فى دعم الفن الرفيع والفكر الجاد اللذين يجسدان ويبلوران الجنس كطاقة دافعة بناءة تحتم على الإنسان استخدامها فيما هو خيره وتقدمه، ويجدان فى لغة الجسد، لغة من أرقى اللغات التى عرفتها الإنسانية، لغة عالمية لا تحتاج إلى ترجمة، مثلها فى ذلك مثل لغة الموسيقى والباليه والبانتوميم والرقص والفن التشكيلى، بشرط أن تنأى عن السوقية والانحطاط، وأن تحترم عقل الإنسان وكيانه كقيمة فى حد ذاته .

وهذه الضرورة الحضارية هى فى حقيقتها حرب بين الحضارة والتخلف، بين الأصالة والزيف، بين النضج والطيش، بين الفن الراقى والاستغلال التجارى، بين القيم الروحية والفكرية التى عاشت الإنسانية على هديها عبر العصور، والأطماع المادية المستعرة التى تدوس فى طريقها على كل هذه القيم. إن صورة المستقبل تبدو قاتمة لرجحان كفة الفن الفاضح الرخيص على الفن الرفيع الجاد، ولعجز قادة الفكر والتنوير على توعية الجماهير حتى تخرج من هذا السرداب المظلم برغم الأضواء المزيفة التى تخلب الألباب العاجزة عن رؤية الحقائق

الحضارية الجوهرية. ولا يتبقى هناك أمل سوى تلك القوة التصحيحية الكامنة فى الجوهر الإنسانى الذى لا يسير بفضلها على وتيرة واحدة، بحيث يتراوح تيار الحياة بين الصعود والهبوط، بين المد والجذر، بين الانطلاق والتراجع، بين التدفق والانحسار. وطبقاً لهذا القانون فإن هذه الموجه العاتية من الإباحية لابد أن تصل إلى مداها ثم تنحسر مرة أخرى عندما تستهلك الطاقة الكامنة فيها. لكن لا يستطيع أى مفكر أو متأمل أن يتكهن متى تنتهى قوة الدفع وتبدأ مرحلة الانحسار، وخاصة أن لغة الجسد ليست قاصرة على مجالات الفن فحسب، بل تنتشر فى شتى مجالات الحياة، خاصة فى مجالات التجارة والسياسة حيث تستخدم كسلاح للتفاهم أو الإغراء أو الإقناع أو الخداع، أى أن استخداماتها فى هذه المجالات غير أخلاقية فى الغالب الأعم، بهدف الترويج التجارى أو الخداع السياسى. وهذه الاستخدامات لا تتورع من أن تتخذ من الإبهار الفنى سلاحاً فعالاً لها، وبالتالى فهى تمد الفن الفاضح والهابط بقوى دفع متجددة، خاصة أنها تتحكم فى الآليات الاقتصادية والسياسية. ولذلك كان آخر فصلين فى هذه الدراسة يدوران حول لغة الجسد فى كل من دنيا التجارة ومجال السياسة .

★ ★ ★

الفصـل التاسع

لغة الجسد فى دنيا التجارة

لا يعد استخدام لغة الجسد فى دنيا التجارة ظاهرة جديدة على المجتمع البشرى. فمنذ أن تعلمت الجماعات البشرية أن تتبادل وسائل الثروة، تعلمت أن تتبادل سلعة الجسد كأسرع وسيلة للرواج التجارى. ففى العصور الماضية كان السادة الأثرياء والتجار ينزلون إلى أسواق العبيد ويعاينون « السلع » الجميلة المغرية بكل وسائل المعاينة المأخوذ بها فى أساليب البيع والشراء فى ذلك الوقت. ولم يقتصر البيع والشراء على جسد المرأة بل شمل أيضاً جسد الرجل. فكانت الأسواق مليئة بالجوارى من النساء والعبيد من الرجال فى وقت واحد. ولم يكن الفرق كبيراً بين شراء الرجال لاستخدامهم فى الأعمال الشاقة، وشراء النساء لاستخدامهن فى أعمال المتعة. وكان الفرق الوحيد هو أن الرجال الأقوياء القادرين على العمل سلعة واسعة الانتشار، فى حين كانت النساء الجميلات المدربات على الفتنة سلعة نادرة، أى أغلى ثمناً .

وعندما انتهى نظام الرقيق الصريح والمباشر، حل محله نظام آخر للتجارة، هو نوع مستتر من الرق الذى يضع الإنسان تحت رحمة صاحب المال والثروة. وهذا النظام استمر حتى الآن، بل ترسخ مع الأيام، بحيث أصبح صاحب الثروة يملك الحق فى أن يشترى كل شىء بما فى ذلك الإنسان نفسه، ذكراً كان أم أنثى، سواء بهدف استغلاله فى العمليات المنتجة للربح أو بهدف استغلالها فى العمليات المنتجة للمتعة. وهكذا اتخذ تبادل النساء شكلاً جديداً فى الحضارة الغربية التى أصبحت سمة العصر كله، وهو شكل لا يختلف فى جوهره عن تبادل الجوارى فى العصور القديمة .

والمفارقة الغريبة الجديرة بالتسجيل والتحليل أنه كلما تمتعت المرأة بالمزيد

من الحرية فى أوروبا وأمريكا، اتسعت أشكال التعامل التجارى فى أجساد النساء، وذلك على عكس ما يتصور المخدوعون بمظاهر الحضارة الغربية التى تعيش فى هيستيريا البحث عن الثروة المادية بكل الوسائل والأساليب. إذ أن الاختلاف الوحيد مع أساليب العصور القديمة أن المجتمعات الحديثة منعت تماماً عمليات الشراء بالقوة، وطبقت القواعد الصارمة التى تضمن توفر الحرية والتراضى فى عمليات البيع والشراء، حرية الإنسان فى أن يبيع نفسه بمحض رضائه فى مجتمع ينقسم إلى طبقتين : طبقة تملك كل وسائل الشراء، وطبقة تملك كل حقوق البيع. وأصبح جسد المرأة اللغة التى يفهمها الجميع ويتعاملون بها دون حرج أو حساسية ،والسلعة التى تحاط بطقوس الإثارة والإغراء، والصنم الذى يتعبد فى محرابه كل المنتفعين أو المستمتعين به. فقد أصبح معيار النجاح العملى هو تحقيق أكبر قدر ممكن من الربح المادى، بشرط عدم الوقوع تحت طائلة القانون الذى يسمح بجميع أنواع البيع والشراء طالما أنها تتم برضاء جميع الأطراف المعنية .

ولم يقتصر هذا المنهج التجارى على الحضارة الغربية بل امتد إلى الدول الآسيوية السائرة فى فلكها ثم دول أوروبا الشرقية بصفة عامة وروسيا بصفة خاصة بعد سقوط الاتحاد السوفييتى وتفتت الكتلة الشرقية. وهو المنهج الذى يفكر به كبار المسئولين فى أقسام العلاقات العامة والبيع فى كبريات الشركات العملاقة، وسيدات الترفيه المحترمات اللاتى يشتغلن لحسابها. ولم تعد الألفاظ الجارحة أو الشائكة مثل « قواد » أو « عاهرة » تستخدم فى هذه المجالات على الإطلاق، لأنها مجالات أشمل وأرقى من ذلك بكثير، على المستوى الاقتصادى على الأقل. فالرجل لا يقوم بهذا العمل لحسابه الخاص، بل لحساب الشركة ومصلحتها العامة. وهو يحصل على مكافأة كبيرة من الشركة مقابل صفقة البيع التى ينجح فى عقدها، وليس مقابل تقديم المرأة للعميل. والحسناء التى تقضى ليلة أو أسبوعاً مع العميل، تبذل أقصى جهدها فى إخلاص وتضحية لإرضائه وتحقيق متعته، دون أن تحصل منه مقابل ذلك على أى مبلغ، فهى تفعل هذا بدافع حبها وإخلاصها للشركة التى تعمل من أجلها، والتى ستقوم بمنحها كل ما تستحق من مكافآت نظير هذا الحب وهذا الإخلاص. وهذه

المكافـآت بند مـهـم فى مـيـزانـيـة الشـركـة، تحـصل عـليـهـا الحـسناء وفـقاً لنظام العـمولة أو الـترفـيه المتبع فى إدارات البـيـع، مثلـهـا مـثـل أى بائع نشـيط يسـتـخـدم مهاراته وإمكـاناته لعقد صفـقة مجـزية .

هكذا يتـخذ فن التـعامـل بالجسـد والتحـدث بلغتـه شكلاً لا غـبار عليـه ؛ فقد أصـبح وسـيلة لإنجـاز اقـتـصـادى واسـتـثـمـارى مـفـيد لـدوران عـجلة رأس المال على المستـوى القومى ! أما الصـورة التقليدية للعـاهـرة البائسة التى تبيع جسـدها لتـسد جـوع بطنهـا، فـقـد اختفت مـن المجتمع الحـديث البـراق « المتـحـضـر » وانزوت فى الأحـياء الفـقـيرة الـتى لا تعرف سـوى الجـوع والمرض، لتـحل محلهـا فى عـالم المال والأعمال صورة سيدة الحفلات الراقية الأنيقة الجميلة التى تعمل من أجل الصـالح العام لشـركتـها وبالتـالى لأمتـها، وهذا شـىء لا تخجـل منه بل يمكن أن يشـرفـها !! وهذا يعنى بصـراحة أن تحل العـاهـرة الأرستـقـراطية، ذات الوجـه الملائكى، والمكانة المرمـوقة، والسـمـعـة الطيبة، والجـاذبيـة التى لا تقـاوم، محل المومس البـائسـة ذات الوجه الأصـفـر الـذى تخـفـيه بالمسـاحـيق الصـارخـة، والأسنان الصـفـراء النخـرة، والسـيـجارة ذات الرائحة العـفنة، والسعال الذى يدك صـدرها. بذلك يحل الاسـتثـمار الصـحى والاحتكارى لجمال الجسـد وسـحـره محل الدعـارة التقليـدية التى غالـباً ما تكون مأسـوية. فمثل هذه الحسناء تعـتنى بصحـتها وجمالهـا وسـحرها وأناقتـها، وتنتـقى كلماتـها ولفـتاتها بمنتـهى الدقة، وتـبرز مـفاتن جسـدها بعناية وحسـاب، وتحافظ على صـورتهـا البراقة فى نظر الآخرين، ولا تقبل أى شـىء يمس كـرامتها أو احـترامـهـا لذاتهـا، ولا تسـمح لأى أحـد أن يقـترب منهـا ، ولا تمارس العـلاقـات خـارج مـنزلهـا أكـثـر من مـرة واحـدة فى الأسـبـوع طبـقاً لجـدول مـحـدد، وخطة مرسـومة، وفى سـرية كاملة لا يكشـفـها سـوى مدير المبـيعات أو مـدير العـلاقات العامة أو مدير الدعاية فى الشـركة .

وفى المجتـمعات الرأسـمالية لا تتفق المؤسسـات والشركات فـيما بـينها على الأسـعـار، بل تدخل فى معارك عنيفة لاكتسـاب العـمـلاء أو الـوسـطاء أو الموزعين أو الموظفـين المـمـثـلين للشـركـات الأخـرى الـتى تشـتـرى إنتـاج هذه المـؤسـسـات أو الشـركـات لتسويقه بمعـرفتها. وإذا كـانت عوامل رخص السعر وجـودة السلعة لا يمكن تجاهلـهـا، فهناك عـامل أصبح أكثر حسمـاً وأخطر قـدراً، وهـو إرضـاء العـميل

الذى يوقع على عقد الشراء. فإذا كان هذا التوقيع يساوى عشرات الألوف أو عدة ملايين من الدولارات، فهل يكون من الخطأ أن تتفنن الشركة فى استخدام أية وسيلة ناجحة وفعالة للحصول على رضاء صاحب التوقيع ؟! ولقد أثبتت التجربة العملية أنه ليست هناك وسيلة ناجحة وفعالة مثل استمتاع العميل صاحب التوقيع بالجسد الفاتن لامرأة ساحرة تفقده أية مقاومة للتوقيع على الصفقة. إنها وسيلة تجب كل الوسائل التقليدية الأخرى التى ثبت عقمها وفشلها .

كانت بعض الشركات تستخدم أسلوب « الهدايا »، أى الرشوة أو السمسرة أو العمولة. ثم اتضح أنه أسلوب خطير وغير ناجح. أولا: لأنه من الممكن إثبات الرشوة والمعاقبة عليها قانونا، وثانيا: لأن بعض العملاء يرى أن الهدية أو الرشوة أو العمولة لم تصل إلى المستوى أو القيمة التى كان يأملها، عندئذ يدعى الشرف والأمانة ويفضح الشركة التى حاولت أن تكرمه، وثالثا: لأن بعض العملاء المحترمين يرفضون تماماً أن يلوثوا أيديهم بإكراميات الشركات الأخرى خاصة إذا كانت الأجور التى يتقاضونها من شركاتهم عالية وتتيح لهم الحفاظ على كرامتهم وماء وجوههم. لكن النفس الأمارة بالسوء تجعل الأوضاع تختلف تماماً عندما تتخذ الإكرامية شكل امرأة فاتنة، يسيل لها لعاب الكهل قبل الشاب، خاصة أن هؤلاء العملاء يأتون من أقاليم بعيدة لعقد الصفقات فى المدن الكبيرة التى تقع فيها المؤسسات العملاقة المنتجة للسلع التى جاءوا من أجلها. ويسعدهم أن يقضوا أياماً ممتعة وسط مباهج المدينة الكبيرة بعيداً عن زوجاتهم وأسرهم، خلال فترة الاتفاق على عقود الشراء وأحياناً يأتى العملاء من بلاد أخرى بعيدة، خاصة فى مجال الصناعات الثقيلة، والحربية فى مقدمتها، للاتفاق على صفقات قد تتجاوز المليار دولار، وغالباً ما يحصل العملاء فى هذه الصفقات الضخمة على الهدايا والعمولات وأيضاً الفتيات الفاتنات، لأن كل شىء فى عالم التجارة والأعمال بحسابه. وإذا كانت الهدايا والعمولات لا يتم تسليمها بطريقة مباشرة، بل يتم إرسال الهدايا إلى عنوان العميل فى بلده، والعمولات توضع فى حسابه المصرفى الذى غالباً ما يفتح فى بنك لا يقع فى وطنه درءاً للشبهات، وبنوك سويسرا على استعداد لابتلاع أية مبالغ، فإن الفتيات الفاتنات لا يتم تقديمهن إلى العملاء بأسلوب مباشر أيضاً، إذ أن هذا أسلوب جارح

للأطراف الثلاثة : العميل والشركة والفتاة. ومع ذلك فالمسألة تتم ببساطة، ففى حفلة الدعاية أو فى سهرة المناقشة لشروط الاتفاق وبنوده، يحدث بالمصادفة التى تبدو محضة للغاية أن تحضر حسناء محترمة من طرف مدير المبيعات الذى يقوم بعملية التعارف البرىء للغاية بين الاثنين، ثم ينتهى الأمر بالنسبة له بمجرد أن يبتلع العميل الطعم .

ولقد أصبح من أهم اختصاصات مديرى العلاقات العامة والمبيعات والدعاية والإعلان فى الشركات والمؤسسات الإنتاجية العملاقة، أن يحتفظوا بملفات خاصة تحتوى على التحريات التى يحصلون عليها من خلال المخبرين الخصوصيين التابعين لهم، وذلك لمعرفة تفاصيل المزاج الجنسى للعملاء المطلوب اصطيادهم، بالإضافة طبعاً إلى العملاء الفعليين المترددين عليهم. كما يحتفظون بملفات أخرى تحدد الأوصاف الدقيقة لسيدات الترفيه اللاتى تتعامل معهن الشركة. ومن واقع هذه الملفات يختار الموظف المختص المرأة المناسبة تماماً للقيام بالمهمة، شقراء كانت أم سمراء، طويلة أم قصيرة، سمينة أم نحيفة، ناضجة أم مراهقة، مثقفة أم ساذجة، جريئة أم حالمة... إلخ. وهكذا يتضح أن فن توظيف الجسد قد تحول فى ظل الصفقات التجارية والاقتصادية الكبيرة إلى علم نظرى وتطبيقى ولا يتقنه سوى الخبراء والدارسين المتخصصين، ذلك أن لغة الجسد لها لهجات لا يمكن حصرها، لكن من الضرورى أن يجد العميل اللهجة التى اعتادها ويحب التفاهم بها .

وقد كتب بنجامين مورس فصلاً بعنوان « فتيات الحفلات » فى كتابه الخطير « الثورة الجنسية »، أوضح فيه أن معظم هؤلاء الفتيات يعتبرن أنفسهن سيدات أعمال، مثلهن فى ذلك مثل « رجال الأعمال »، وهى تسمية ليس فيها خطأ أو ادعاء، لأنه من الممكن اعتبارهن ضمن هيئة المسئولين والموظفين القائمين بمختلف عمليات البيع فى المصنع أو الشركة أو المؤسسة. فقد أصبح الجسد من أقوى عناصر تنشيط المبيعات فى دنيا الأعمال، ليس فى مجال الصفقات الضخمة فحسب، بل أيضاً فى مجال تجارة التجزئة التى تتخذ من الجسد قاسماً مشتركاً مغرياً فى كل إعلان أو صورة فى التليفزيون أو لوحات الشوارع أو الصحف والمجلات ونتائج التقويم السنوى المعلقة فى مختلف الأماكن. فمعظمها لا يخلو

من جسد امرأة فى وضع مغر، خاصة فى إعلانات العطور والمساحيق وأدوات الزينة والأزياء وغيرها من التى تعتمد على الإيحاء بأن هذه المواد تقدم العنصر المفقود الذى يحقق الجاذبية الرومانسية للمرأة والفحولة المغناطيسية للرجل. فلا يوجد مثل جسد المرأة طُعماً لاصطياد نظرات الجمهور.

وتحرص أقسام العلاقات العامة والدعاية والإعلان فى الشركات والمؤسسات على استخدام الفتيات الجميلات لمقابلة العملاء والجمهور. فقد أثبتت التجربة العملية أن جاذبية هؤلاء الفتيات كانت مدخلاً لصفقات تجارية عديدة، أى أن السحر المشع من الفتيات يلعب دوراً لا يمكن تجاهله فى كل مجالات التسويق وترويج السلع، ابتداء من عملية بيع قطعة من الصابون، إلى عملية توزيع الصحف إلى صفقات الأسلحة والمشروعات الكبرى، خاصة فى الدول النامية ذات الثروات الطبيعية الضخمة مثل البترول. وهذا الشكل من توظيف جمال الجسد وسحره فى عالم الاقتصاد والتجارة والأعمال يمكن إدراك أبعاده واستيعابها بسهولة، لكن هناك شكلاً آخر يستخدم فى دنيا المال والأعمال، يصعب لمسه بوضوح، وذلك على حد قول فانس باكارد فى كتابه « الإغراء السرى » الذى قال فيه : « خلال منهج التأثير فى اللاشعور، بدأ الجنس يلعب أدواراً ملتوية، ويتخذ تفريعات وتعقيدات خبيثة » .

والدور الذى يلعبه الإغراء الجسدى فى أعمال الشركات والمؤسسات العملاقة على وجه الخصوص، يشبه جبل الجليد، لا يظهر منه على سطح المحيط سوى العشر، وكلما تعمق الإنسان النظر فى الأجزاء المختفية تحت السطح، أصابته صدمات مذهلة. وخاصة عندما يدرك أن الصحافة تقف عاجزة أمام تعرية هذه الأجزاء لأنها لا تستطيع الاستغناء عن الإعلانات التى تمدها بها هذه الشركات والمؤسسات، والتى تشكل بنداً فى ميزانيتها قد يزيد على الدخل الذى يعود عليها من التوزيع. وهذا يفسر السبب فى أن هذا الجانب من نشاط الشركات الكبرى لم ينشر على الرأى العام بشكل كاف. صحيح أنه من حين لآخر تقع فضيحة تؤدى إلى قضية خطيرة تعرى بعض الأمور المختفية، وتجد طريقها

إلى الصحف، لكن حتى فى مثل هذه الحالات، لا تستطيع الصحف أن توجه ضربات قاسية لهذه الشركات، لأنها ستكون بدورها ضربات موجهة إلى أقسام الإعلانات التى هى عصب هذه الصحف والمجلات .

وقد حاولت المحامية الأمريكية إيزابيل دروموند فى كتابها « المفارقة الجنسية » أن تدق جرس الإنذار للتحذير من تنامى وتصاعد الدور الخطير الذى يلعبه الجنس فى دنيا التجارة والأعمال لأن من شأنه إثارة الريبة والشك فى موضوعية الخطوات التى تتخذ والصفقات التى تعقد، فهى ترى أن الجنس ليس مشكلة تواجه المتخصصين والدارسين فحسب، لأنهم هم أنفسهم يعتقدون أنه من المهم والضرورى تنوير المواطنين وبذل الجهود الواعية لمقاومة التهديد الخطير للمشكلة وإبطال مفعوله. ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تربية الرأى العام ليتوفر المناخ الصحى والأساس المناسب للإصلاحات التشريعية والإدارية الخاصة بجرائم الجنس التى لا تقتصر على الاغتصاب فحسب بل تشمل أنواعاً عديدة من الجرائم، منها تلك التى ترتكب فى دنيا التجارة والأعمال. فالشركات الكبرى ارتكبت وترتكب، وأغلب الظن أنها سوف تظل ترتكب، جرائم الجنس نتيجة للتناحر على المنافسة لترويج السلع. وهذه الجرائم تؤثر فى الأمة بأسرها، ليس من زاوية رفع تكاليف السلع وزيادة أسعارها فحسب بل أيضاً وأساساً من زاوية تشكيل الأخلاقيات والسلوكيات العامة للأمة. وهذا أول أعراض التدهور القومى.

وقد يقال إن استخدام الإعلانات التى تستعرض الأجساد الجميلة، لتنشيط تجارة التجزئة لا ضرر منه، إلا عندما يزيد على الحد المعقول وهذا رأى مقبول إلى حد ما. لكن ليس هناك مبرر مقبول لاستخدام هذه الاغراءات فى عمليات بيع الصلب مثلاً إلى أحد المصانع، أو تكليف الفتيات الفاتنات لمصاحبة بعض المسئولين للحصول على عقود شراء طائرات لحساب سلاح الطيران، أو غير ذلك من الصفقات التى تدخل فى نطاق المليارات من الدولارات والتى يفترض فيها أنها أكبر وأخطر من أن ترتبط بأهواء ونزوات العملاء القادمين لعقدها. لكن القائمين على مثل هذه الصفقات فى مجالات الأعمال المختلفة يؤكدون أنه لا حرج فى الجمع بين العمل والمتعة، بل إن أنجح أنواع العمل هو الذى يتحول إلى متعة فى حد ذاته لأنه يكون بطبيعته متقناً غاية الإتقان لحماس أصحابه المنقطع النظير له.

ولا يجد كبار رجال الأعمال غضاضة فى إكرام عملائهم، بل إن بعضهم يفخر بأنهم يقومون بالترفيه عن أصدقائهم الذين يأتون من أصقاع وبقاع بعيدة ليساهموا عن طيب خاطر فى تدعيم ميزانية شركاتهم .

والظاهرة الجديرة بالتسجيل والتحليل أن الرجال الذين يقومون بتقديم فتيات الترفيه للعملاء، ليسوا من رعاع الناس أو شذاذ الآفاق، بل هم من ذوى الياقات المنشاة المرتفعة والملابس المتحفظة الأنيقة. ومعظمهم درس الإدارة أو التسويق أو علم النفس السلوكى فى جامعات مثل هارفارد أو كولومبيا فى الولايات المتحدة، أو أوكسفورد أو كمبردج فى بريطانيا أو السوربون أو باريس فى فرنسا ... إلخ ومعظمهم ينتمى إلى عائلات محترمة وعريقة مكنتهم من الالتحاق بهذا المستوى الرفيع من التعليم العالى. فالشركات العملاقة ليست على استعداد لتوظيف كل من هب ودب من الذين لا عمل لهم ولا ثقافة، ذلك أن الصراع على الحصول على عقود الشراء الهائلة هو صراع أكفاء على أعلى مستوى من العلم والثقافة والممارسة. وهو صراع لابد أن يكلل بالنجاح ولا داعى للأسئلة الكثيرة عن كيفية الحصول على مثل هذه العقود. من هنا انتشر الاتجاه الذى يقول إنه إذا تعارضت الأخلاق أو حتى بعض القوانين مع الحصول على أوامر الشراء، فيمكن أن تتنحى الأخلاق والقوانين جانباً. فقد أصبحت المعادلة التى تحكم فن البيع الحقيقى والتسويق الناجح هى : « جسد امرأة فاتنة + عميل سعيد = عقد شراء كبير » .

وفتيات الترفيه بدورهن فى منتهى التهذيب والرقة والأناقة والذكاء والكياسة وأيضاً الثقافة، فليست لهن أدنى علاقة ببنات الليل أو جليسات الكاباريهات التقليديات لأنهن يعتبرن ضمن هيئة مسئولى الشركات وربما على مستوى مجالس الإدارة، وربما كان نجاح الشركة وازدهارها رهناً بتوفيقهن فى مهامهن الحيوية. فهن يخترن العملاء بدقة وعناية، ويتخصص بعضهن فى خدمة شركات معينة، بحيث لا يتصلن برجال خارج طلبات الشركة ويقوم معظمهن بالخدمات المطلوبة من خلال أداء وظيفة السكرتارية أو الترجمة أو العلاقات العامة أو غيرها من الوظائف المحترمة فى الشركة .

وقد أوضح الدكتور هارولد جرينولد فى كتابه المثير « فتاة الترفيه » أنه من

الأخطاء الشائعة الاعتقاد بأن كبار العملاء والمشترين ومديرى المبيعات ورؤساء الأقسام فى الشركات يكونون دائماً عجائز ذوى رؤوس صلعاء يغطيها الشيب، وكروش مدلاة ورغبات عاجزة، إذ أن كثيرين من مسئولى المشتريات رجال فى أوائل الثلاثينات أو حتى فى أواخر العشرينات، والأغلبية العظمى أقل من الخمسين، وهم غالباً على دراية واسعة وعميقة بأبعاد الأدوار التى تقوم بها فتيات الترفيه، خاصة اللاتى يعملن للشركات العملاقة واللاتى يمثلن طبقة مغلقة، فهن لا يتكلمن أبداً، ولا يتصلن بالناس المتوسطين، والتعامل معهن له طقوسه وتقاليده التى لا يعرفها سوى العملاء من ذوى الباع الطويل، فهن يمارسن بالفعل عملاً من أعمال الشركة، الذى يتحتم الحفاظ الكامل على سريته كما يفعل رئيس مجلس الإدارة بالنسبة لأسرار الشركة. والهدف الاستراتيجى فى النهاية هو إسعاد العميل حتى يشعر أنه مدين للشركة بالجميل. ولا يهم بعد ذلك الوسيلة التى تحقق هذا الغرض، لدرجة أن انتشار مرض الإيدز لم يؤد إلى انحسار هذا النوع من الترفيه .

ويمتاز هذا المستوى من النساء بالذكاء والعقلية العملية والنظرة الثاقبة والتفكير الاستراتيجى، وغالباً ما يرتقين إلى المراكز الرئيسية فى الشركة التى يعملن من أجلها. وهن لا يقمن إلا بالعمليات والصفقات المهمة والخطيرة التى تزيد أهميتها على أن تترك لبائع آخر. وفى أحايين كثيرة يتعلق مستقبل إحدى الشركات كلية بالحصول على عقد واحد. فليس من الغريب مثلاً بالنسبة لوكالة إعلانات ضخمة أن تتعرض لضائقة مالية وأن تلقى بموظفيها على قارعة الطريق لمجرد أنها فقدت عقدين اثنين يصل مجموع قيمتهما إلى عشرات الملايين من الدولارات .

وفى مجال الصفقات الضخمة مع البلاد الأجنبية، يأتى وفد من العملاء والخبراء الأجانب لمعاينة أنواع مختلفة من الطائرات مثلاً. وسرعان ما يقضى أعضاء الوفد أسبوعين أو ثلاثة يعيشون حياة أمراء الشرق التى عرفتها ألف ليلة وليلة التى نجحت الشركات المتنافسة فى نقلها من بلاد الشرق إلى بلاد الغرب بشكل يفوق الخيال. ففى مجال صفقات السلاح ليس هناك الكثير الذى يمكن أن تقدمه الشركة أكثر من غيرها فى ميدان جودة الإنتاج ولا فى ميدان الأسعار،

خاصة بعد انتشار الشركات المتعددة الجنسيات. بل إن تصميمات الرسوم غالباً ما تكون ثابتة، ولذلك لا يتبقى أمام الشركة سوى شيء واحد، هو الاعتماد على إرضاء مشاعر العميل. فإذا كانت الشركات المتنافسة تقدم نفس السلعة، بنفس المواصفات والأسعار، فليس هناك أسلوب للتفوق سوى مجالات الترفيه عن العملاء الأجانب وإغراقهم فى متع حسية لا يفيقون منها إلا لتوقيع عقود الشراء.

وتشتهر صناعة البترول أيضاً بتعاملها الواسع مع شخصيات أجنبية كبيرة من بلاد ترتبط الشركات معها بعقود لا يمكن الاستغناء عنها. وتخصص مجلات الفضائح الأمريكية مساحة واسعة لزيارات رجال البترول الآسيويين للولايات المتحدة. وقد نشرت إحدى هذه المجلات قصة زائر من إحدى بلاد البترول، سلبت عقله الحسناء الساحرة الموفدة من قبل الشركة. لكن العقود كانت أكثر وأكبر مما يستطيع التوقيع عليه، فلم يجد إلا أن يكافئها بعُقد من الماس يزيد ثمنه على مجموع مكافآتها السخية من الشركة على مدى سنة كاملة، ولم يهتم بعد ذلك بتوقيع العقد الذى قدمه له مديرو المبيعات فى الشركة، إذ يبدو أنه كان قد حقق الهدف الاستراتيجى الممتع من رحلته إلى الولايات المتحدة .

وفى الولايات المتحدة لا ترجع ظاهرة انتشار فتيات الترفيه ذوات الأجور المرتفعة إلى زيادة عائدات الشركات فحسب، بل إلى نظام تحصيل ضرائب الدخل أيضاً. إذ أن قانون الضرائب ينص على أن تستقطع من وعاء ضريبة الدخل كل مصاريف الترفيه عن العملاء والزبائن. وهذا يعنى أن مرتبات فتيات الترفيه تدخل تحت بند « مصاريف خاصة بالعمل » فيما يتصل بالمحاسبة الضريبية. وبهذا الشكل تصبح وزارة الخزانة الأمريكية متكفلة رسمياً بدفع أكثر من نصف مصاريف الترفيه، بحكم أنها لا تحصل على ضرائب عن هذه المصاريف. أى أن دافع الضرائب الأمريكى يدفع من جيبه الخاص نصف الأجر الذى تتقاضاه الحسناوات اللاتى يقمن بالترفيه عن عملاء الشركات .

وهناك عدد كبير من المؤتمرات المحترمة التى يحضرها أعضاء جادون، هدفهم إصلاح ظروفهم أو إضافة شيء جديد إلى مهنتهم. وهذه المؤتمرات هى لقاءات أو اجتماعات تعقدها الشركات والمؤسسات والمنظمات على فترات تكون

عادة كل عام، وهى تشمل المعارض التجارية التى يعرض فيها أصحاب المصانع منتجاتهم على الموزعين والعملاء كما تشمل الأسواق والمهرجانات وما شابه ذلك لكن الشىء الأساسى فى المؤتمر هو انعقاده خارج البلد. أما الحالات العارضة التى ينعقد فيها اجتماع لسكان المنطقة المحليين، فتخرج من قائمة المؤتمرات. ولذلك يعتقد عدد كبير ممن يحضرون هذه المؤتمرات أن انعقادها خارج بلدتهم أو منطقتهم، يكون لهدف واحد، هو « التمتع بالحياة » خلال فترة المؤتمر. فهناك أيضاً ما يعرف باسم « فتيات المؤتمرات » .

وكان المفكر الانجليزى هـ. ج. ويلز قد حقق شهرته العظيمة بسبب أفكاره عن المستقبل. ولعل أكثر آرائه دقة عن السلوك البشرى، رأيه فى الدور الذى تلعبه لغة الجسد فى حياتنا، والذى أدلى به منذ حوالى قرن من الزمان، ومع ذلك يبدو أنه قيل بالأمس القريب. قال :

« إن الدوافع المختلفة التى تحركنا فى الحياة مثل الخيال، والرغبات الملتهبة، والمنافسة، والكراهية، والعداء، والنفور، كلها ترجع إلى الجسد وطاقاته الكامنة فيه. فنحن نلبس من أجل الجسد، ونلهو من أجل الجسد، ونأكل من أجل الجسد، وهو الذى يروى فنوننا وموسيقانا وأحلامنا. إننا نعيش فى قلق متسلط طوال حياتنا من أجل الجسد. ولولا عقدته المتسلطة علينا وما يثيره فينا من آمال وانفعالات وتطورات وملابسات، لولا ذلك، فلست أدرى من أين كانت حياة غالبية الناس قادرة على الاحتفاظ بالقوة الدافعة على الاستمرار ؟! » .

وإذا تعمق الإنسان فى فحص الدور الذى يلعبه الجسد فى دنيا التجارة والأعمال، لا ندهش تماماً مثل ويلز، ولنتساءل كيف كانت عجلة التجارة الهائلة تجد بدونه هذه القوة الدافعة على الاستمرار. ويكفى للتدليل على ذلك أن أحد مديرى مؤسسة أمريكية متخصصة فى بيع مستلزمات البيت الأمريكى روى كيف وضع أكثر البائعات الجميلات إثارة للجنس فى قسم بيع الملابس الداخلية عشية عيد الميلاد. وكانت تجربة مثيرة قال عنها :

« وجدنا أن عدداً مذهلاً من الرجال اشتروا الملابس الداخلية الفاضحة كهدايا. صحيح أن البيع فى هذا القسم كان يسير عادة بخطوات مريحة فى موسم

عيد الميلاد، لكنها لم تصل إلى هذه الدرجة قبل أن أقرر وضع أكثر فتياتنا إثارة للجنس فى هذا القسم، ووسط صور الملابس الداخلية الفرنسية الأنيقة. وكان هذا المنظر ملفتاً لعين أى رجل من رواد المحل، وإذ بمبيعاتنا تقفز بسرعة. وتأكدت أن كثيراً من الزوجات ذهلن تماماً عندما رأين ما اشتراه لهن أزواجهن. وكنت مقتنعاً تمام الاقتناع بأن أحدهم لم يقدم على شراء هذه الملابس الداخلية الأنيقة بدافع الأمل الضائع فى تحويل زوجته إلى إمرأة لعوب خلابة، بعد أن تركها قروية خشنة المظهر طوال عشرين عاماً، لكنهم أقدموا على الشراء لأنه يعطيهم فرصة الحديث مع البائعة الرائعة ذات الجمال المتناسق وهى تظهر لهم الملامح الجنسية الرقيقة فى هذه الملابس. فنحن لا نبيع لهم ملابس نوم مثيرة فحسب، بل نبيع لهم أيضاً الإثارة التى يفتقدونها فى حياتهم المملة. وقد كسبنا من ذلك كثيراً ».

وهكذا يلعب الجسد دوراً متجدداً ومشوقاً ومثيراً على كل المستويات وفى كل المجالات التجارية. والدليل على ذلك أن الناس لا يثورون غضباً بدرجة كافية عندما يعرفون أخبار الرشاوى والهدايا والعمولات بل والاختلاسات والسرقات، لكنهم لا يزالون يشعرون بالإثارة والصدمة حين يعرفون أخبار استخدام الجنس فى دنيا التجارة والأعمال. فلابد أن هناك من الأسرار الغامضة ما يستوجب الكشف المشوق الذى يخرج بالناس من ملل حياتهم الرتيبة. ومع ذلك فالقضية ليست بهذه البساطة المهدرة لكرامة الجسد الإنسانى الذى لا يزال هناك من يدافع عن قيمه ومثله الرفيعة. لكن المدافعين عنه – للأسف – فريق صغير، وضعيف، وخافت الصوت، وسابح ضد التيار الجارف بلا هوادة ولا رحمة، وخاصة بعد أن تحول الجسد إلى صنم يتعبد معظم الناس فى محرابه وإن كانوا ينتهكون حرمته ليل نهار. إنها حقيقة مؤسفة ومخيفة على المدى الطويل، وإن كان من الصعب مقاومتها بحسم وفاعلية، فليس أقل من فضحها وتعريتها أمام العيون والعقول لعلها تدرك أبعاد الكارثة التى أوشكت أن تلم بها أو ألمت بها بالفعل .

★ ★ ★

الفصـل العاشر

لغة الجسد فى مجال السياسة

كان الـدور الذى لعبـتـه لـغة الجسد فى مـجال السيـاسة أخطر وأعـمق أثراً من دورها فى دنيـا التـجـارة، إذ أن مـصـائر القـادة ومـسـتـقبـل الشعـوب رهن بالتيارات السيـاسية التى تشق طرقها فى مسارات التـاريخ، والتى كانت تحت رحمة شطحات الجـسد ونزواتـه فى لحظات مـصيـرية عديدة. والتاريخ زاخـر بغرامـيات الأباطرة والقـادة والملوك والـزعـمـاء ونزوات قلوبهـم التى لعـبت دوراً خطيـراً فى نوعـيـة القـرارات التـاريخـيـة التى أصـدروها والتى أثرت فى مـصـائر شعـوبهم، وشعـوب أخرى، لأجـيال مـتتـابعة. وكل شىء يحـتمل أن يحـدث فى المسـتقبـل قد حدث فعـلاً فى الماضى .

وقـد أجـاد القـدمـاء الحـديث بلغـة الجسـد، ربما بوضـوح وتمكـن أكـثـر من أحفـادهـم الآن. فمـثلاً منذ ألفى عـام حكم أغسطس قـيصـر رومـا، وكانت له شـهرة ذائعـة فى الجـرى وراء كل أنواع النسـاء فـى رومـا، لدرجـة أنه بدا منصـرفاً عن إدارة شئـون الإمبـراطورية التى كـانت تحكم العـالم فى ذلـك الوقت، وتنبأ النـاس بنهـايتهـا على يديه. لكنهـا لـم تنتـه بل ازدادت قوة وجبـروتاً. وعندمـا اسـتـعرض أهـالى رومـا طابور عشـيقاته اللاتى وقعن فى غـرامه، عدا عـشيقاته اللاتى لـم يعـرف أحد عنهن شـيـئاً، اكـتـشـفـوا أن مـعظمـهـن كـان من زوجـات وعـشـيـقـات أعـدائه وخـصـومـه، الخارجـيين والداخليين، وكـان اكتـشافـاً مـثيـراً لأنه استطاع أن يحـصـل على الكثـير من أسـرارهـم التى اسـتخـدمها فى تحطيمهم الواحد بعد الآخر فى مراحل متتابعة.

فـإذا انتـقلنا من القـرن الثـانى قـبل الميـلاد إلى القـرن العـشـرين بعـده سنجـد نفس القـواعـد مطبـقـة على أسـاليب الـتـفـاهـم بلغـة الجسـد فى مـجـال السـيـاسـة.

فالإنسان هو الإنسان وإن تغير الزمان والمكان. ففى عام ١٩٦٢ كانت فتاة تدعى كريستين كيلر تعيش فى لندن مع أحد زنوج جامايكا فى حى سوهو. لكنه أصابها بالملل فهجرته. لم يحتمل هجرها، فحاول اقتحام بيتها لكنها أغلقت الباب فى وجهه، فأطلق عليه خمس رصاصات بعد أن أعماه الغضب والحنق. وتم القبض عليه وقدم للمحاكمة، فى حين أن كريستين كيلر - التى لم تصب بخدش واحد - رفضت طلب الحضور الإجبارى إلى المحكمة للشهادة حتى لا تثير حول حياتها الخاصة ضجة وريبة هى فى غنى عنهما. وسارعت لمغادرة لندن إلى أسبانيا فى أجازة. وسرعان ما انتشرت الشائعات تقول إن شخصيات ذات مكانة بارزة ساعدتها على أن تترك إنجلترا أثناء المحاكمة، برغم أن القانون البريطانى ينص على عدم مغادرتها قبل الإدلاء بالشهادة المطلوبة أمام المحكمة .

هنا برز العنصر السياسى وأطل برأسه فى القضية عندما ربطت هذه الشائعات بين مس كيلر وبين جون بروفيمو وزير الحربية فى وزارة حزب المحافظين أثناء رئاسة هارولد ماكميلان. ووصلت الشائعات إلى الدرجة التى فرضت على بروفيمو أن يقف فى مجلس العموم ليؤكد لزملائه أنها شائعات كاذبة ولا أساس لها من الصحة، وذلك فى جلسة ٢٢ مارس عام ١٩٦٣. وهدأت الأمور وخفتت الشائعات حتى شهر يونيو من العام نفسه، حين أرسل الدكتور ستيفن وورد، طبيب العظام الذى كان يشتغل بالفن التشكيلى فى أوقات فراغه، والذى جعل من عيادته مكاناً للقاء أفراد الصفوة الأرستقراطية اللندنية والتعرف بالفتيات الجميلات ثم اصطحابهن إلى شققهم الخاصة، أرسل خطاباً إلى سكرتير مجلس العموم هنرى بروك يقول فيه إن الوزير بروفيمو لم يقل الحقيقة عندما أقسم أمام مجلس العموم بأن علاقته بكريستين كلير علاقة مهذبة وراقية وأنه لم يمس جسدها من قريب أو بعيد .

ولا يعلم أحد السر فى إرسال ستيفن وورد هذا الخطاب الخطير إلى سكرتير مجلس العموم. هل كان صحوة ضمير أنبته على التستر على أكاذيب بروفيمو أم أنه اختلف معه فأراد أن ينتقم منه بفضحه فى عقر داره ؟! المهم أن هذا الخطاب كان الثغرة التى فتحت فى قمة البركان لتنطلق منها حمم الفضيحة

الكبرى. فقد استطاعت الصحف الوصول إلى نص الخطاب لتنشره فى عناوينها الرئيسية، ولتصدم جماهير القراء فى حقيقة وزير الحربية الكاذب والغشاش والمخادع برغم أنه يحتل مقعد وزارة من أخطر الوزارات التى تحتوى على أخطر أسرار البلاد. ولم يحتمل بروفيمو الطوفان الجارف الذى أغرقه هو وأسرته فأرسل خطاباً إلى رئيس الوزراء ماكميلان متضمناً استقالته؛ ويعترف فيه بجرمه بكلمات نزلت نزول الصواعق على رؤوس الجميع إذ قال :

«لقد ارتكبت خطيئة كبيرة لدرجة أننى لا أستطيع أن أعبر لكم عن ندمى العميق للإحراج الذى سببته لكم شخصياً، ولزملائى فى الحكومة والناخبين الذين وثقوا بى، بل والحزب الذى أخلصت فى خدمته على مدى خمسة وعشرين عاماً مضت» .

وتوالت الصواعق والصدمات. فقد اتضح أنه عندما غادر وزير الحرب البريطانى شقة عشيقته، كان الزائر الثانى هو الملحق العسكرى بالسفارة السوفييتية يوجين إيفانوف الذى كان فى وسامته وأناقته وقوامه الفارع يشبه نجوم السينما. وكانت كريستين كيلر تعشقه وتدلله بقولها إنه « دب عزيز ». لكن إيفانوف لم يكن عاشقاً لكريستين بقدر ما كان جاسوساً من طراز خطير. ومع التأكد من هذه الحقائق المرعبة علت صيحات حزب العمال المعارض تقول إن بروفيمو تآمر على سلامة الدولة وأسرارها التى لابد أنها أصبحت فى حوزة الاتحاد السوفيتى. وأثيرت اتهامات أخرى تدعى بأن رجال بوليس سكوتلانديارد، كانوا يعرفون أن الجاسوس السوفيتى المعروف ووزير الحربية البريطانى. يترددان على الغانية ذات الشعر الأحمر، وأنهم لم يفعلوا شيئاً بسبب مركز بروفيمو الكبير .

أما الدكتور وورد الذى كشف الفضيحة، فقد جنى على نفسه مثلما فعلت براقش فى التراث العربى؛ إذ قبض عليه واتهم بأنه قواد بعد أن اعترفت كريستين كيلر بكل التفاصيل فى مذكراتها التى نشرتها صحيفة الديلى ميرور اللندنية، والتى حصلت على مبلغ تسعين ألف دولار فى مقابلها

بأسعار ذلك العصر. فقد قالت الفتاة ذات الجمال الطاغى والجسد المتفجر والتسعة عشر ربيعاً:

« لقد دعيت إلى ضيعة كليفيدن التى يملكها اللورد استور الذى كان يدعو إليها نجوم المجتمع والشخصيات العالمية التى تزور بريطانيا. وذات مرة كنت أسبح فى الحمام مع الرئيس الباكستانى أيوب خان الذى لم يستطع أن يقاوم سحر جسدى فالتصق به وقرصنى فى مكان حساس منه. المهم أننى فى مرة أخرى كنت أسبح عارية فى الحمام نفسه عندما حضر رجلان فى ملابس العشاء. كان أحدهم السيد الجليل جون دينيس بروفيمو، ويبلغ الثمانية والأربعين عاماً وهو وزير الحربية وصديق العائلة الملكية. ولم أعرف شخصية الرجل فى تلك اللحظة. كل ما أعرفه أننى كنت أمامه عارية تماماً كما ولدتنى أمى. لكننى استطعت بسرعة إصلاح الموقف، فقد أسرعوا ولفونى فى فوطة كبيرة ثم قدمونى إلى بروفيمو، وبعد ذلك أعطونى ملابس غريبة لاتناسب القرن العشرين أبداً. ارتديت شيئاً يشبه دروع الحرب. وكانت السيدات الحاضرات فى قمة الاستياء والثورة على ما يجرى، لكن الرجال كانوا يضجون بالضحك وفى قمة السعادة» .

وهكذا ولدت قصة الغرام من هذه المقابلة العارية. وكانت معظم اللقاءات السرية بينها وبين وزير الحربية تتم فى منزل الدكتور وورد، وبعضها فى شقتها الخاصة التى كانت تستقبل فيها عشيقها السوفييتى. وكان هذا أحد الأسباب فى القبض على هذا الطبيب ورجل المجتمع الراقى المعروف، بتهمتين ؛ فى استخدام العلاقة الجنسية استخداماً غير قانونى هما : إجهاض امرأة، وإدارة بيت للدعارة، باعتبارهما جريمتين موجهتين ضد « سلامة سيدتنا صاحبة الجلالة الملكة وعرشها وكرامتها » .

وأطلقت صحف العالم كله على هذه الفضيحة، اسم فضيحة العصر، برغم أن الفضيحة عند هذا الحد كانت قد بدأت فقط، وما خفى كان أعظم مثل جبل الجليد المختفى معظمه تحت سطح المحيط. فقد تتابعت القصص المذهلة واحدة تلو الأخرى، ونشرت الصحف أخبار حفلات كانت تقام لتجتمع فيها النساء كل

امـرأة بالأخرى، وكلهن زوجـات أو قـريبات لقـمم القـيادة الـسـيـاسـيـة والاقـتـصـادية والاجـتـماعـية الذين بيـدهـم اتخاذ قـرارات مصـيـرية فى أمور عـديدة. وقصـة أخرى تزعم أن رجـلاً عـارياً كـان يقـوم بدور الجرسـون، ويرتدى قـناعاً لأنه كـان شـهـيـراً للغـاية وسيـتـعرف عليـه الجمـيع فى الحال إذا خلع قناعـه. بل إن بعض الحـاضـرين فى الحفل قال إن جسـمه يشبه جسـم وزير آخر فى وزارة هـارولد ماكميلان .

وشـهدت فتاة أخرى بأن الدكتور وورد قا لها يوماً :

– إن فى البيت غـرفة نوم بهـا مرآة ذات وجهين تمكنك مـن أن تشاهـدى من يمارسـون العلاقات الجنسية داخل الغرفة !

فأجابته الفـتاة بأنها لا يهمها أن تشاهد هـذه المناظر. فقـال لها طبقاً لما ذكرته وكالة اليونايتدبرس :

– إننى لا أريـدك أن تشاهـديها يا عزيزتى. أنا أريدك أن تمارسيها !

لكن الأمـور لم تسر بالدكـتور وورد كمـا يشـتـهى، فقـد وجد نفسـه فى قلب الفـضـيـحـة التى لـم يحـتـملها وهو الأرسـتـقـراطى المرفـه والمنعـم الذى لم يلق من الجميع سـوى كل احترام وتقـدير لمواهبه ومهاراته المتـعددة، فانتحـر قبل أن يقف أمـام محكمـة أولد بيلى الشـهـيـرة، وانتهـت المحاكـمـة بالحكم على كـريستين كـيلر بالسـجن تسـعة شـهـور .

ونظراً للعـلاقة العـضـوية بين مـجال السـيـاسـة وبين دنيا التـجارة والأعـمـال، فقد هـزت الفـضيحة الحكومـة هـزاً عنيفاً كزلـزال مدمـر، وأثرت بنفس الدرجة على رجال الأعمال، بل كان لها آثار أبعد بكثيـر من تلك التى حدثت فى مـجال السياسة. فقد عم الاضـطراب الاقتصادى وأصاب الضـرر الآلاف ممن لـم يسمعوا فى حـياتهم عن بروفيمو أو عن كريـستين كيلر. فعندما انفجرت الفضـيحة وأصبح من المحتم سـقـوط وزارة المحافـظين، وانتـخاب حكـومة العـمـال، اخـتلت سـوق الأوراق الماليـة. وكـانت أسـوأ هـزة مـاليـة منذ أزمـة السـويس عـام ١٩٥٦ . ولم تتـأثر الشـركـات البـريطانيـة فـحـسب، بل مـعظم الشـركـات فى الولايات المتـحـدة وكندا وأوروبا

الغربية. وتم إلغاء كل السندات التى كانت هذه الشركات على وشك طرحها فى الأسواق التى اجتاحها ما يشبه الحمى أو الجنون بعد انهيار الأسهم وهبوطها إلى أرقام قياسية فى كل القطاعات. وقالت تقارير اليونايتدبرس فى تحليلها للموقف الخطير :

« فضيحة تنسف سوق الأوراق المالية فى بريطانيا تحت وطأة الظل السياسى الطويل والكئيب لاستقالة جون بروفيمو. لقد أثارت الفضيحة أعصاب سوق الأوراق المالية ثم دمرتها، فانطلق الجميع يبيعون كل الأوراق التى اشتروها من قبل. وأصاب الانهيار سندات الحكومة كما أصاب أسهم الشركات » .

وكانت معظم الشركات الأمريكية والأوروبية التى نزلت برؤوس أموال كثيرة وضخمة فى بريطانيا قد أصابتها خسائر جسيمة تجل على الحصر، ويرجع معظمها إلى مجرد فضيحة جنسية تورط فيها وزير بريطانى مع فتاة ترفيه. وذلك برغم إن إحدى البدهيات السياسية المتعارف عليها تؤكد دائماً أن الجنس والسياسة يجب ألا يختلطا. وخير ما يعبر عن هذه البدهية بيتان من الشعر يقولان :

« سيسمحون بإطلاق يدك فى الخزائن

لكنهم لن يغفروا لك أن تلمس فتاة ! »

فقد كانت هذه هى النصيحة الممتازة التى يقدمها عجائز السياسة للقادمين الجدد إلى مجالها الزاخر بالتقلبات والمؤامرات. والسبب فى ذلك أن الموجودين خارج حلبة السياسة، يبحثون دائماً عن أخطاء وفضائح الموجودين بداخلها، وقد أثبتت التجارب صعوبة الاحتفاظ بسرية المغامرات الجنسية، خاصة إذا كانت مع فتيات الترفيه اللاتى يفخرن دائماً ويتشدقن بعلاقاتهن الوطيدة والحميمة مع ذوى الحيثيات من القادة السياسيين والاقتصاديين والإجتماعيين. ففى الولايات المتحدة مثلاً، يتناقل الناس أخبار غراميات الرؤساء والساسة الأمريكيين على سبيل التسلية والإثارة فى أحاديثهم اليومية إذ يبدو أنه لا توجد ثمة أسرار فى العملية برمتها. فيحكى مثلاً أن إيرل ك. لونج ذلك السياسى الأسطورى والداهية،

أثار قبل أن ينهى حياته السياسية المدهشة، فضيحة مثيرة بذهابه فى رحلة مع راقصة أجنبية ؛ وأن العلاقة المشهورة للرئيس وارين. ج. هاردنج بدأت عندما كان فى مجلس الشيوخ واستمرت بعد أن انتخب رئيساً للبيت الأبيض، وكذلك العلاقات المتعددة للرئيس جون ف. كيندى مع الفنانات والفاتنات من أمثال مارلين مونرو وأنجى ديكنسون وغيرهما، والتى مارسها فى البيت الأبيض نفسه أو فى لاس فيجاس عند صديقه فرانك سيناترا، وأيضاً الاتهامات الموجهة للرئيس بيل كلينتون بالتحرش بفتيات الأندية الليلية فى أركانسو قبل دخوله البيت الأبيض. بل إن الشائعات أحاطت أيضاً بزوجته هيلارى واتهمتها بأنها كانت على علاقة بأحد كبار مسئولى البيت الأبيض، ولم ينقذها من الفضيحة سوى انتحار هذا المسئول الكبير على طريقة الدكتور ستيفن وورد، ولكن قبل وقوع الانفجار الذى لم يحدث .

والجسد كعملة لا تعرف سوى الرواج فى كل المجالات، طالما أن العاملين فيها غير محصنين ضد إغوائه وإغرائه، أثر أيضاً فى مجال التشريع وصياغة القوانين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأسرية والشخصية. فقد تصدع الحاجز الذى حاول الساسة الجادون والمحترمون إقامته بين السياسة والجنس. فمثلاً فى ٢٩ يونيو عام ١٩٦٣ - أى نفس الشهر الذى انفجرت فيه فضيحة جون بروفيمو وكريستين كيلر - ظهرت صحيفة « لوس أنجلوس تايمز » بالعناوين المثيرة التالية : « عملاء الشركات فى المجلس التشريعى يستخدمون فتيات الترفيه - التحقيق فى فضائح الجنس فى سكرامنتو » .
ويعرى الموضوع الصحفى المثير الذى كتبه المحرر السياسى للتايمز كارل جرينبرج، الحقائق التالية:

« صدرت الأوامر بالتحقيق الدقيق مع فتاة ترفيه يستخدمها عملاء الشركات تعمل داخل الدورة الحالية للمجلس التشريعى فى سكرامنتو. وقد صدرت الأوامر للمخبرين المتخصصين فى هيئة العدل القومية والمباحث الجنائية ومكتب تحقيق الشخصية أن يجروا دراسة واسعة وشاملة عن التقارير التى تقول إن ثمانى فتيات للترفيه حضرن الدورة. وقيل إن دور الفتيات كان ينحصر فى

القيام بدور رفيقات العشاء لبعض رجال التشريع المختارين، وبعد ذلك تقدم لهم مفاتيح غرف هؤلاء الفتيات. وكشف أحد التقارير إن الفتيات يعملن لحساب أحد عملاء الشركات الذى يسعى وراء صياغة تشريعية تخدم مشروعاً فى منتهى الحيوية والأهمية لشركته. وتكلم رئيس لجنة التحقيق فى شئون عملاء الشركات داخل الكونجرس، الذى ينحصر عمله الرئيسى فى مراقبة تحركات عملاء الشركات حسب القانون، قال :

«تقول اللوائح إن المشرع يجب ألا يخضع لأية التزامات شخصية، ولا أتخيل أن هناك شيئاً أكثر شخصية أو خصوصية من أن تقدم للرجل فتاة ترفيه»

وكانت صحيفة « لوس أنجلوس تايمز » متحفظة فى معالجتها للموضوع فى حين أن صحيفة « هيرست هيرالد إيكزامز » كانت أكثر صراحة ومباشرة فى فضحها لكل أسراره حين قالت :

« علم مندوبنا من مصادر تصر على الاحتفاظ بسريتها أن الشابات الحسناوات اللاتى نزلن فى غرف مجاورة فى نفس الفندق الذى نزل به رجال القانون والتشريع، تناولن العشاء الخاص معهم بغرض التأثير على أصواتهم على مشروع معين. وبعد ذلك استلم ضيوف العشاء مفاتيح غرف رفيقاتهم الجميلات. وفى التحقيق أنكر أحد أعضاء هيئة مكافحة الرذيلة أنه سمع أى شىء عن هذه الفضيحة، وكان كل تعليقه : « ليس لدينا أية معلومات عن أى شىء كهذا، ولا يمكن أن نعرف شيئاً، لأن الفتيات من خارج المدينة. هذا إذا كانت هناك فتيات على الإطلاق » .

« ورفض مدير الفندق المسئول أن يسمح للمحررين بأن يطلعوا على سجل أسماء الزوار الذين نزلوا بالفندق، إلا إذا كان معهم أمر من المحكمة. وفى مجريات التحقيق علق أحد المتهمين على موضوع الفتيات قائلاً : « مسألة تسكع الفتيات حولنا، هى شىء قديم جداً منذ أيام الجمهورية اليونانية، ولكن لم يصل إلى علمى أن إحداهن دخلت إلينا. ونحن مسئولون فقط عمن يدخل بيننا وليس عمن يتسكع حولنا ».

وقد وعد المسئولون بمواصلة التحقيق حتى تتكشف كل الحقائق والأسرار. لكن يبدو أنها مجرد تصريحات للصحافة لامتصاص غضبها واطفاء جذوة استطلاعها لأنه كان واضحاً أن مصلحة جميع الأطراف المعنية تقتضى فى مثل هذه الحالات ألا ينبش المحققون فى الوحل أعمق مما يجب، ذلك أن رائحة الجنس نفاذة، ولا يمكن حصرها إذا انتشرت كالنار فى الهشيم، كذلك لا يمكن حصر ملايين الأنوف المشتاقة لاستنشاقها. وفى هذا قال أحد رجال شركة للعلاقات العامة فى الولايات المتحدة:

« يمكنك كشف رجال السياسة بسهولة. فقد رتب أحد رجالنا مع مكتبنا فى أوروبا حفلة خاصة لبعض الشخصيات التى ذهبت إلى أوروبا فى رحلة سياحية. ومثل هذه الحفلات تمر فى أمان، إذا كان الحاضرون ينتمون إلى نفس الحزب السياسى. وهنا يختفى تماماً أى احتمال فى أن يفضح أحدهم الآخر. أما إذا نجح عنصر دخيل فى أن يدس أنفه ليلتقط الروائح المغرية التى تفوح من غرف النوم، فلابد أن نتوقع فضيحة من نوع ووترجيت، لكنها أكثر إثارة هذه المرة لأنها تنطوى على توابل الجنس، ذلك أن التجسس على ما يدور فى هذه الغرف أمتع بكثير من التجسس على ما يقال داخل مقر أحد الأحزاب حتى لو كان الحزب الديمقراطى».

وعلاقة التجسس بالجنس علاقة عريقة وحميمة منذ عصور قديمة. وشخصية الجاسوسة الحسناء التى خلبت لب كتاب وروائيين لا حصر لهم، بحيث جعلوا منها بطلة مبهرة وفاتنة فى قصص وروايات وأفلام ومسلسلات تليفزيونية، كان دليلا على خطورتها وقدرتها على تغيير مسار أحداث مصيرية فى تاريخ دول وشعوب بأكملها. والجاسوسية ليست قاصرة على زمن الحرب أو على العلاقات الدولية بين الدول المتنافسة أو المتخاصمة، بل هى شائعة أيضاً داخل الدول التى تسمح بإنشاء وكالات خاصة للمخابرات كما هو الحال فى الولايات المتحدة. فمثلاً يحكى أحد رجال المخابرات الخاصة قصة مثيرة فى مفارقاتها، يقول:

« كنا قد وقعنا عقداً مع إحدى الشركات الكبيرة لنقوم بدور الحراسة والأمن وكان جزءاً روتينياً من عملنا أن نقلب الغرفة التى تتم فيها الاجتماعات رأساً على عقب فى كل مرة قبل انعقاد أى اجتماع لمجلس الإدارة. ولكن العصمة من الخطأ مطلب مستحيل. فبرغم كل حذرنا هزمنا ذات مرة. ولم يكن الخطأ خطأ وكالتنا، بل كان اللوم كله يقع على رجال العلاقات العامة فى الشركة. فقد رتبوا مقابلة بين رئيس مجلس الإدارة وإحدى الصحفيات. ولوكنت قد ألقيت نظرة عليها لكان من المؤكد أن أظن أن فى الأمر شيئاً، لأن وجنتيها كانتا تتميزان بنعومة ملساء وجمال أخاذ أكثر من المعتاد فى امرأة تشتغل بالصحافة. وفعلاً اتضح أنها جاسوسة حسناء وماهرة للغاية، ولابد أن أحد خبراء الصحافة كان قد لقنها الدرس جيداً، فقد لعبت دوراً ممتازاً على الرئيس بعد أن دست جهازاً صغيراً جداً للتسجيل تحت مكتبه. ولم تحاول بأية طريقة أن تغريه لتحصل منه على موعد برغم شهيته التى كانت مفتوحة تماماً لحديث مسهب وممتع معها وهو يتابع وجهها الجميل وجسدها المغرى بشغف مشتعل ولعاب سائل. هذا فى الوقت الذى كان فيه جهاز التسجيل الدقيق يسجل كل شىء. ولحسن الحظ أن اجتماع مجلس الإدارة تم فى مكتب مجلس الإدارة وليس فى الغرفة التى بها جهاز التسجيل. ولم يحقق الجواسيس، بعد ما عانوه من جهد، سوى تسجيل فاتورة دسمة، أجراً لخدمات الفتاة الحسناء .

لكن تظل الجاسوسية فى المجالات السياسية والعسكرية هى أخطر أنواع الجاسوسية لأنها لا تؤثر فى مصير شركة أو مؤسسة وإنما فى مصير شعب وأمة. ولا يمكن حصر حوادث استغلال الجنس فى السياسة فى كتاب أو كتابين، لأنها تحتاج إلى مجلدات أو موسوعة كاملة يمكن أن تتابعها منذ أن استخدم الساسة كل الوسائل الممكنة والمتاحة لدحر خصومهم وأعدائهم، وفى مقدمتها وسيلة الإغراء الجنسى الذى لا يستطيع مقاومته إلا القادة الذين ربطوا مصيرهم بمصير شعوبهم. ونظراً للممارسات العريقة والعديدة للتجسس عن طريق الجنس، فقد أصبح علماً وفناً يستعينان بفنون الإغواء والاستعراض والإبهار، وبعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد والسياسة بطبيعة الحال. وهناك طابور

طويل يمتد عبر العصور للساسة والقادة والدبلوماسيين والوزراء والعسكريين والسفراء والمخبرين الذين استخدموا التجسس عن طريق الجنس، أو تورطوا هم أنفسهم فى فضائح جنسية قضت على مستقبل بعضهم وأثرت فى مسيرة بلادهم. وكانت هذه الممارسات تعيد إلى الأذهان دور التجسس النسائى المتسلح بالإغراء الجسدى الذى كانت تمارسه الجاسوسة الحسناء الشهيرة ماتا هارى أثناء الحرب العالمية الأولى. وهو الدور الذى يعتمد على الذكاء والدهاء واليقظة واللماحية والبديهة والجرأة المحسوبة بقدر، والقيام بأقذر العمليات دون تردد أو حرج أو حساسية، واللجوء إلى القسوة والعنف والابتزاز والاغتصاب والتعذيب وكل أنواع الفساد، إذا ما تعذر تحقيق الأهداف المنشودة بالوسائل المرنة المريحة. إذ أن سرقة وثيقة سياسية أو سر عسكرى خطير، لا يمكن أن تضع فى اعتبارها أية قيم أخلاقية أو مثل إنسانية. فقد ورد فى مذكرات الجنرال فان هورن، القائد السويدى للقوات الدولية فى فلسطين، أن المخابرات الإسرائيلية عرضت مرتبا مغرياً على أحد موظفى مكتبه لينقل إليهم معلومات شخصية عنه، أهمها تحديد نوع الفتيات اللاتى يفضلهن : الشقراوات أم السمراوات، النحيفات أم ذوات الجسم الممتلئ، العربيات أم اليهوديات، المحترمات أم المبتذلات ... إلخ. ذلك أن أجهزة المخابرات تعتقد أنه من النادر التعامل مع رجل محصن تماماً ضد الإغواء الجنسى، والتمكن من أسرار لغة الجسد يمكن أن يفتح ثغرات، فى جدار الهدف المنشود، لا تخطر على بال القائمين بالعملية نفسها .

ولا يخلوا ميدان السياسة من الشرفاء الذين يتمنون الفصل بين الجنس والسياسة، إذ أن حياة الإنسان الجنسية يجب أن تكون لها حرمتها التى لا يجرؤ أحد على انتهاكها، ويجب ألا تبتذل لتصبح مجرد وسيلة رخيصة للحصول على مكسب مادى فى مقابل سرقة وثيقة أو سر، أو إغراء الطرف المعنى بتوقيع عقد أو قانون أو معاهدة أو تشريع معين. لكن تمسك الشرفاء بهذه المثل الإنسانية الرفيعة لن يؤدى – للأسف – إلى وقف الشر الرئيسى، وسيجدون أنفسهم فى الميدان يحاربون بأسلحة مقيدة بهذه المثل فى مواجهة خصوم لا يتورعون عن استخدام أقذر الأسلحة المسمومة والمميتة. لكن يبدو أن الأمل لا يزال متمثلاً فى

القانون الذى يؤكد دائماً أنه فى النهاية لا يصح إلا الصحيح، إذ أنه من الصعب جداً المحافظة على العفن فى الخفاء. إنه يبدأ غالباً مستتراً، لكنه يتفاقم بطبيعته إلى أن يعلن عن نفسه. فمثلاً فى الماضى القريب كان سر النجاح فى استخدام الجنس فى السياسة الدولية، على وجه الخصوص، هو الاعتماد على فتيات ناضجات موثوق بهن ويمكن وصفهن بالمحترمات، لكن مع تصاعد أمواج العفن التى غمرت معظم المجالات، فإنه أصبح من الصعب اليوم الحصول على هذا النوع من النساء. والأمل معقود دائماً على أن الفساد يقضى على نفسه بنفسه فى النهاية إذا لم يجد من يستطيع القضاء الحاسم والمبرم عليه. ولابد أن يشجع هذا الأمل الشرفاء فى مجال السياسة للتصدى لكل مظاهر الفساد، وفى مقدمتها استخدام الجسد فى غير ما خلقه له الله سبحانه وتعالى.



